BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Brunn, Heinrich <<von>>,

Geschichte der griechischen Künstler

Bd.: 1

Stuttgart 1853

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- Kst 310 -1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11255766-2

G. A. f. 45.
G. fol. 514.
G. 1485 f/2
G. 45.
Kst
310
-1-

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN KÜNSTLER.

VON

Dr. HEINRICH BRUNN.

ERSTER THEIL.

EIGENTHUM DER STADT AUGSBURG

BRAUNSCHWEIG,
C. A. SCHWETSCHKE & SOHN.
(M. BRUHN.)
1853.

Stadtbibl. v. Ulm

Vorrede.

Plan und Zweck dieser Geschichte der griechischen Künstler sind in der Einleitung dargelegt worden. Nur über ihre Entstehung mögen hier einige Bemerkungen Platz finden, da sie für die Beurtheilung der fertigen Arbeit nicht ohne Gewicht sind. Ich begann mit einer kritischen Revision des für seine Zeit sehr verdienstvollen Catalogus artificum von Sillig, welcher auch jetzt noch überall die Grundlage der Untersuchung gebildet hat. Mehr noch, als hierbei, fand sodann die Kritik an Raoul-Rochette's Lettre à Mr. Schorn zu thun, welche ihre Aufgabe, die verschiedenen Nachträge zu Sillig's Buch zusammenzustellen und zu sichten, in sehr ungenügender Weise gelöst hatte (vgl. meine Recension in den Ann. dell' Inst. 1844. XVI, S. 268—287). Durch diese Studien schien sich mir bereits eine durchaus neue Bearbeitung des Catalogus, auch nur innerhalb der von Sillig festgehaltenen Grenzen, als eine dankenswerthe Arbeit herauszustellen. Indessen war schon früher darauf hingewiesen worden, wie wünschenswerth und in der Folge selbst nothwendig es sei, diese Grenzen zu erweitern, und das Material, welches in einem Verzeichnisse nur ganz äusserlich geordnet ist, einmal für die Zwecke der Kunstgeschichte systematisch zu verarbeiten. Indem ich den Versuch zur Lösung dieser Aufgabe zu machen unternahm, glaubte ich ihr anfangs genügen zu können, indem ich dem alpha-

**

betischen Cataloge mit den urkundlichen Belegen längere Prolegomena vorausschickte. Allein die Arbeit selbst lehrte mich bald, dass ich auf diesem Wege das wirklich erreichbare Ziel nur halb erreicht haben würde. Ich fand, dass die Nachrichten der Alten über die Künstler unser Wissen über die Kunstgeschichte bisher nur verhältnissmässig wenig gefördert hatten, weil man sie zu sehr in der Vereinzelung, ohne Zusammenhang in Betracht gezogen hatte, je nachdem sie für die besonderen Zwecke dessen, der sie benutzte, von Bedeutung schienen, oder nicht. Diesem Mangel konnte nur dadurch abgeholfen werden, dass das gesammte Material gewissermassen vor den Augen des Lesers unter den in der Einleitung dargelegten Gesichtspunkten zusammengestellt und gruppirt wurde, wobei es sich zeigte, dass das Schweigen unserer Quellen oft eine eben so grosse Bedeutung habe, als ihr ausdrückliches Zeugniss, namentlich da, wo es sich nicht so sehr um einen einzelnen Künstler, als um ganze Gruppen oder Schulen und um den allgemeinen historischen Fortschritt der Kunst handelt. Die Methode der ganzen Behandlung war dadurch in sehr bestimmter Weise vorgezeichnet: es musste der Charakter einer, wenn auch in grossem Maasstabe angelegten Studie festgehalten werden. Freilich konnten mir dabei die Mängel nicht entgehen, welche mit einer solchen Behandlung nothwendig verbunden sind. Einzelne Partien mussten dürftig, andere vielleicht zu ausgeführt erscheinen, je nachdem der Stoff reichlicher, mangelhafter oder lückenhafter vorhanden war. Eine noch grössere Gefahr lag darin, dass durchschnittlich nur die eine Hälfte unserer Quellen, die schriftliche Ueberlieferung, überhanpt in Betracht gezogen, der erhaltenen Monumente höchstens in zweiter Linie gedacht werden sollte; wodurch von vorn herein ein Zweifel an der allseitigen Gültigkeit der gefundenen Resultate entstehen konnte. Es wäre vielleicht nicht schwer gewesen, durch eine etwas ausgebreitetere

Benutzung dieser zweiten Hauptquelle wenigstens den Schein der Einseitigkeit zu vermeiden, und dadurch zugleich in der äusseren Gestaltung eine grössere Abrundung zu gewinnen, die wahrscheinlich in den Augen Vieler ein günstiges Vorurtheil erweckt haben würde. Allein der ursprüngliche Zweck der ganzen Arbeit würde dadurch nur beeinträchtigt worden sein. Denn eines Theils verlangen die Monumente eine wesentlich andere Behandlung, als die Ueberlieferungen über die Künstler; anderen Theils sollte der Werth der letzteren in seiner ganzen Schärfe dargelegt werden, um dadurch erst bestimmtere Gesichtspunkte für die Betrachtung der ersteren zu gewinnen. Dieser Absicht gegenüber ward es sogar, ich möchte sagen, Pflicht, die oben angedeuteten Mängel, soweit sie in der Natur unserer Quellen begründet sind, in klarer Gestalt hervortreten zu lassen, indem gerade dadurch die spätere Forschung auf bestimmtere Ziele hingewiesen wird; und sollte meine jetzige Arbeit nur den Erfolg haben, dass sie zur Ergänzung dieser Lücken die Anregung gäbe, und deshalb selbst nach nicht langer Zeit, als auf zu enger Auffassung beruhend, veraltet erscheinen, so würde ich darin vielmehr ihr grösstes Lob, nicht einen Tadel sehen.

Indem ich hiernach für die Geschichte der Künstler durchaus nur das Verdienst einer Vorarbeit zur Kunstgeschichte in Anspruch nehme, ist es keineswegs meine Absicht, ihr dadurch eine mildere Beurtheilung zu erwirken. Vielmehr muss ich, um die allgemeinen Resultate meiner Forschung als sichere Grundlage für spätere Studien betrachten zu dürfen, selbst wünschen, dass sie einer ernsten und strengen Prüfung unterworfen werden.

Um grössere Nachsicht möchte ich bitten hinsichtlich der Versehen, welche ich mir in der Benutzung des gelehrten Materials meiner Forschung etwa habe zu Schulden kommen lassen. Denn so sehr ich auch nach Vollständigkeit gestrebt habe, und obwohl

ich nichts Wesentliches übersehen zu haben hoffe, so muss ich doch fürchten, dass mir einige minder wichtige litterarische Hülfsmittel unbekannt geblieben sind. Mich selbst aber wird es am wenigsten Wunder nehmen, wenn bei der Masse zerstreuten Materials sich zuweilen einmal eine Einzelnheit meiner Aufmerksamkeit entzogen hat.

Rom, am 26. November 1852.

Uebersicht des Inhalts.

Einleitung. S. 1—10.

Die Bildhauer.

Erster Abschnitt.

Die Sage und die ältesten Künstlergruppen bis gegen Ol. 60. S. 13—61.

Daedalos 14. Uebergang zur historischen Zeit 23. Smilis 26. Glaukos 29. Rhoekos und Theodoros 30. Die Familie des Melas auf Chios 38. Die Schule des Dipoenos und Skyllis 43. Die übrigen Künstler 51. Rückblick 55.

Zweiter Abschnitt.

Grössere Ausbreitung und Streben nach freier Entwickelung, von Olymp. 60—80. S. 61—125.

Argos 61. Sikyon 74. Aegina 82. Athen 96. Künstler im übrigen Griechenland 112. Rückblick 118.

Uebergang zum nächsten Abschnitt: Kalamis 125. Pythagoras 132. Myron 142.

Dritter Abschnitt.

Die griechische Kunst in ihrer höchsten geistigen Entwickelung. S. 157—314.

Phidias 157. Polyklet 210. Die Zeitgenossen und Nachfolger des Phidias und Myron in Athen 233. Argos und die Schule des Polyklet 275. Messene 287. Theben 292. Künstler im übrigen Griechenland 298. Rückblick 299.

Vierter Abschnitt.

Die griechische Kunst in ihrem Streben nach äusserer Wahrheit. S. 314—441.

Euphranor 314. Skopas 318. Praxiteles 335. Lysippos 358. Genossen des Skopas 391. Sikyon und die Schule des Lysipp 402. Die übrigen Künstler dieser Periode 420. Rückblick 424.

Fünfter Abschnitt.

Die Kunst der Diadochenperiode bis zur Zerstörung Korinths. S. 442—528.

Die Künstler von Pergamos 442. Die Künstler von Rhodos 459. Die übrigen Künstler dieser Periode 500. Rückblick 503. Anhang 519.

Sechster Abschnitt.

Die griechische Kunst zur Zeit der römischen Herrschaft. S. 529—620.

Italische Künstler der ältesten Zeit 529. Die Künstler der 156sten Olympiade 635. Athenische Künstler in Rom und Italien 542. Charakter der athenischen Kunst in dieser Periode 559. Kleinasiatische Künstler in Italien 570. Charakter der kleinasiatischen Kunst in dieser Periode 576. Einzelne Künstler von eigenthümlicher Richtung 595. Die übrigen Künstler in Griechenland 603. Die übrigen Künstler in Rom 609. Rückblick 616.

Einleitung.

Unsere Kenntniss der griechischen Kunstgeschichte fliesst aus verschiedenen Quellen: den erhaltenen Denkmälern und den schriftlichen Nachrichten über die Künstler und ihre Werke. Die unmittelbarste und daher wichtigste dieser Quellen bilden offenbar die Denkmäler selbst. Allein nicht überall ist eine vollständige historische Reihenfolge derselben vorhanden; und gesetzt auch, wir wären im Besitz einer hinreichenden Masse einzelner Werke, so sind doch diese ohne allen Zusammenhang auf uns gekommen, und es müsste auf jeden Fall zuerst eine bestimmte Ordnung in dieselben gebracht werden. Zu diesem Zwecke ist freilich die Bestimmung der Unterschiede des Styls eines der vorzüglichsten Erfordernisse, und einem hochbegabten Geiste mag es gelingen, einzig auf künstlerisches Gefühl gestützt die vollständige Entwickelung der Kunst aus ihren Werken zu erkennen. Allein auch das feinste Gefühl ist Irrungen unterworfen, und bei der verschiedenen Befähigung der Beschauer wird dem Einen zuweilen etwas zweifelhaft erscheinen, von dem ein Anderer sich vollkommen überzeugt glaubt. Diesen Schwankungen des Urtheils werden am besten Schranken gesetzt durch die äusseren Zeugnisse, welche uns die schriftliche Ueberlieferung bietet. Die einfachste Art derselben besteht in den Aufschriften der Denkmäler selbst, indem sie uns den Namen des Künstlers, sein Vaterland, oder das Land und die Zeit der Entstehung eines Kunstwerkes

kennen lehren. Wo sie in grosser Zahl vorhanden sind, können sie allein genügen, die chronologischen Grundlagen, die Sonderung verschiedener Richtungen und Schulen festzustellen. Bei der griechischen Kunst ist dies leider nur selten und in geringem Umfange der Fall. Um so mehr sind wir darauf angewiesen, bei den Schriftstellern der Alten uns Rath zu erholen, indem dieselben theils ausdrücklich zum Zwecke einer umfangsreicheren Betrachtung der Denkmäler Nachrichten über die Kunst zusammengestellt, theils ihrer beiläufig Erwähnung gethan haben. Zur Angabe des Thatsächlichen gesellen sich aber bei ihnen häufig noch Urtheile oder Winke über den Werth, das Verdienst der Künstler, über die Geschichte der inneren Entwickelung der Kunst. Wo uns nun die Anschauung von Originalwerken fehlt, da werden diese Urtheile die Hauptquelle unserer Erkenntniss, und selbst, wenn Copien der Originale vorhanden sind, können sie sich häufig mit diesen an Bedeutung messen.

Die Geschichtschreibung der griechischen Kunst muss durch diese Doppelartigkeit ihrer Quellen in ihrer Methode wesentlich bedingt werden. In ihrer Vollendung wird sie allerdings Beides, Denkmäler und schriftliche Ueberlieferung, in ganz gleicher Weise in Betracht ziehen. Vorher aber ist es ihre Pflicht, auf jedem der beiden Gebiete einzeln die Thatsachen so weit festzustellen, als es nach der Natur des vorhandenen Materials möglich ist. Erst dann kann ohne Gefahr der Verwirrung die eine durch die andere erklärt, näher bestimmt, richtiger gewürdigt und schliesslich zu einer höhern Einheit verarbeitet werden.

Dass das tiefere und feinere Verständniss der Kunst und ihrer Geschichte uns vorzugsweise durch die Betrachtung der Denkmäler selbst erschlossen wird, ist bereits anerkannt worden. Aber gerade darum erscheint es vortheilhafter, mit der Erforschung des an sich Geringeren, den schriftlichen Nachrichten über die Künstler und ihre Werke, zu beginnen, und vor der Geschichte der Kunst eine Geschichte der Künstler aus diesen Quellen zu schreiben. Eine blosse Zusammenstellung des Materials jedoch darf selbst bei der besten Anordnung und kritischen Sichtung des Einzelnen auf den Namen einer Geschichte noch keinen Anspruch machen. Eben so we-

nig ist dies der Fall bei einer fragmentarischen Bearbeitung, welche einzelne bestimmte Gesichtspunkte, bestimmte Zwecke im Voraus festsetzt und das Material nur in so weit in Betracht zieht, als es durch diese Zwecke bedingt ist. Eine Geschichte der Künstler muss vielmehr die vollständige Sammlung sowohl, als die vollständige und gleichmässige Benutzung des gesammten Stoffes zur ersten Bedingung machen, sodann aber die im Einzelnen festgestellten Thatsachen nicht einem Systeme anpassen, sondern aus den Thatsachen das System herzustellen, den Entwickelungsgang nachzuweisen suchen. Wo aber zur Lösung dieser Aufgabe unsere Quellen ihrer Natur nach nicht ausreichen, darf dies nicht verhehlt werden; vielmehr ist mit Nachdruck darauf hinzuweisen, damit von anderer Seite der Versuch gemacht werden könne, die bestehenden Lücken auszufüllen. Um nun zu dieser Erkenntniss zu gelangen, werden wir folgende Wege einschlagen.

Zuerst ist die äussere Geschichte der Künstler ins Auge zu fassen. Durch chronologische Untersuchungen ist nicht nur die Zeit zu bestimmen, in welcher der Einzelne gelebt hat, sondern auch sein Verhältniss zu seiner Umgebung, seinen Vorgängern und Nachfolgern. Sodann muss die Angabe des Vaterlandes, der Lehrer, der Orte der Thätigkeit benutzt werden, um mehrere Künstler zu Gruppen, zu Schulen zu vereinigen, und deren Verbreitung und Einfluss nach Aussen nachzuweisen.

Zweitens sind die Nachrichten über die Werke der Künstler zu ordnen und zu prüfen, um daraus die eigenthümliche Richtung der Thätigkeit eines Künstlers oder einer Schule zu erkennen. Schon der Stoff, die Technik bieten, abgesehen davon, dass sie die erste Unterscheidung der Künstler in Bildhauer, Maler u. s. w. bedingen, häufig weitere Momente zur Beurtheilung dar, je nachdem ihre Anwendung eine einseitige oder eine vielseitige ist. Wichtiger aber sind die Gegenstände der Darstellung, insofern wir mit Rücksicht auf sie eine religiöse, historische Kunst, Genrebildung u. s. w. unterscheiden. Wo sodann eine ins Einzelne gehende Beschreibung eines Werkes vorhanden ist, da lässt auch diese häufig schon ein Urtheil über die Composition, die Auffassung des Ganzen zu.

Doch gewähren hier drittens die Urtheile der Alten über einzelne Künstler im Allgemeinen oder über ihre Werke noch bedeutendere Hülfe; ja wo die eigene Anschauung fehlt, bilden sie für die historische Anschauung die vorzüglichste Quelle. Dagegen ist aber auch eine richtige Benutzung derselben der schwierigste Theil der ganzen Aufgabe. Denn es ist erstens zu erwägen, von wem ein Urtheil ausgesprochen wird, weil dadurch der Grad der Glaubwürdigkeit wesentlich bedingt erscheint. Sodann aber erheischt es die grösste Vorsicht, das Urtheil selbst seiner Bedeutung nach zu zergliedern und dadurch seinen Werth im Verhältniss zu andern zu bestimmen.

Es leuchtet ein, dass ganz ohne Kenntniss der Monumente gerade diese Kritik und Interpretation fast unmöglich ist. Doch muss die Anschauung bei der Geschichte der Künstler mehr im Allgemeinen und zunächst nur in so weit vorausgesetzt werden, als sie uns sagt, was überhaupt in künstlerischer Entwickelung möglich oder wahrscheinlich ist. Alle Forschung über die Denkmäler im Einzelnen ist, streng genommen, von dem bisher festgehaltenen Umfange der Geschichte der Künstler ausgeschlossen. Blicken wir indessen auf die Beschaffenheit unserer Quellen, wie sie nun einmal sind, so würde eine zu grosse Consequenz hier nur schädlich sein. Ist die Zahl griechischer Originalwerke überhaupt schon gering, so ist noch geringer die Zahl derjenigen, bei denen der Urheber uns bekannt ist. Dazu hat es der Zufall oder ein günstiges Geschick gewollt, dass diese Werke zum grossen Theil gerade in Epochen fallen, in denen die schriftliche Ueberlieferung dürftiger, als sonst ist. Es erscheint daher durchaus vortheilhaft, in der Geschichte der Künstler vorhandene Werke in so weit zu berücksichtigen, als sie mit voller Sicherheit durch schriftliche Ueberlieferung oder direct durch die Inschrift bestimmten Künstlern beigelegt werden können.

Indem wir die Wege bezeichnet haben, auf denen wir zu einer Geschichte der Künstler gelangen sollen, ist damit zugleich auch der Zweck derselben hinreichend scharf angedeutet worden. Sie soll nicht allein eine Chronik der Künstler und ihrer Werke sein, sondern auch den Werth derselben für die Entwickelung der Kunst bestimmen: sie soll uns zeigen, welche

Stellung einem Künstler oder einer Kunstschule gebührt in Hinsicht auf die technische Behandlung des Stoffes, auf die wissenschaftliche Erkenntniss der Form, auf die künstlerische Darstellung einer Idee. Auf diese Weise gewinnen wir durch die Geschichte der Künstler die Grundlinien, gewissermassen das Skelett für den gesammten Bau der Kunstgeschichte. Wie aber die Formen eines lebendigen Körpers nur dann sich zu voller Schönheit zu entwickeln vermögen, wenn sie auf einem makellosen Knochenbau ruhen, obwohl dieser selbst dem Auge äusserlich verborgen bleibt, so wird auch die Geschichte der Kunst nur dann zu wahrer Vollendung heranreifen, wenn ihr durch die Geschichte der Künstler eine solche Grundlage geboten wird, dass darauf die Erforschung der Denkmäler mit dem Bewusstsein voller Sicherheit ihren Bau im Einzelnen aufzuführen vermag.

Erst jetzt, nachdem wir unser Ziel bestimmt ins Auge gefasst haben, wird sich darüber handeln lassen, bis zu welchem Punkte wir es verfolgen sollen. Unsere Aufgabe ist, die Geschichte der Künstler zu schreiben. Aber wer sind diese Künstler? Nicht immer verdient jeder, der sich so nennt, diesen Namen mit Recht, und umgekehrt kann, namentlich nach dem Sprachgebrauch und der Sitte der Alten, mancher die nöthige Tüchtigkeit besessen haben, ohne den Namen in Anspruch zu nehmen. Soll hier nicht die Untersuchung mit nutzlosem Ballast beladen werden, so ist eine scharfe Grenzlinie zwischen Künstler und Handwerker zu ziehen. Was daher von der Kunst oder einer der allgemein angenommenen Hauptzweige derselben, der Bildhauerei, Malerei, Architektur, nicht einmal den Namen führt, ist von vorn herein auszuschliessen, es sei denn, dass die Urheberschaft eines Kunstwerkes den Urheber trotz des geringern Standes zum Künstler macht. Es kann aber ferner auch der Name für sich allein noch keine Anwartschaft der Aufnahme gewähren. Während in den Zeiten aufstrebender Entwickelung der Handwerker sich zum Künstler erhebt, aber mit einem gewissen Stolze den Namen eines Handwerkers beibehält, finden wir das Umgekehrte in den Zeiten des Verfalls: der Handwerker strebt nach dem Namen des Künstlers und masst sich denselben in unverdienter Weise an. In der Literatur finden wir von sol-

chen Afterkünstlern natürlich höchst wenige, und diese nur beiläufig, ohne Rücksicht auf künstlerisches Wirken, erwähnt. Dagegen liefern die Inschriften, namentlich die lateinischen, ganze Reihen davon. Wollten wir aber auch dieselben nach den verschiedenen artes und opificia zusammen stellen, so würden wir auch so nicht einmal angeben können, wo die Kunst aufhört, das Handwerk beginnt. Dass auf den Entwickelungsgang der Kunst kaum einer einen persönlichen Einfluss ausgeübt hat, dürfen wir mit Sicherheit annehmen. Um also allen Schwankungen zu entgehen, ist es das Gerathenste, diese ganze Masse auszuscheiden, unter dem Vorbehalt, eine Ausnahme zu machen, wo die inschriftliche Erwähnung zur Ergänzung anderweitiger Nachrichten dient oder uns direct auf wirkliche Kunstübung hinweist. Die vollständige Sammlung dieser artes und opificia, die noch dazu nur einem Epigraphiker von Fach möglich ist, gehört in ein corpus inscriptionum und ist zunächst für eine Geschichte des Handwerkes zu benutzen. Diese mag schliesslich auch für die Geschichte der Kunst ihre Bedeutung haben, aber sicherlich nicht in ihren ganzen Massen, sondern in ihren gesicherten Resultaten.

Die Scheidelinie, die wir zwischen dem Künstler und Handwerker gezogen haben, wird sonach hinlänglich gerechtfertigt erscheinen. Aber auch dadurch hat der uns vorliegende Stoff noch keine solche Abrundung erhalten, dass er einer gleichmässigen Verarbeitung für die Geschichte der Künstler fähig wäre. Um kurz zu sein: neben den eigentlichen Bildhauern und Malern finden wir als Künstlerklassen untergeordneten Ranges die Münzstempelschneider, Gemmenschneider und die Vasenmaler. Wir müssen die Werke, welche sie mit ihren Namen bezeichnet haben, wohl ziemlich ohne Ausnahme als Kunstwerke und daher sie selbst als Künstler anerkennen. Allein in mehreren Beziehungen unterscheiden sie sich wesentlich von der übrigen Masse der Künstler. Wir haben gegründete Ursache, die Originalität in einem Hauptpunkte, der Erfindung, in weitaus den meisten Fällen ihnen abzusprechen. Vielmehr müssen wir fast immer, wo darüber ein Zweifel sein sollte, von der Voraussetzung ausgehen, dass sie uns mehr oder minder freie Nachbildungen umfangreicherer Werke liefern. Daraus ergiebt sich aber, dass diese Kunstzweige

Selbstständigkeit nur in der Technik besitzen, in allem Uebrigen aber von der sonstigen Entwickelung der Kunst abhängig sind, sich ihr anschliessen, ihr folgen, nicht aber selbstthätig in dieselbe eingreifen. Dass sie zum grössten Theil dem Luxus des Privatlebens dienten, und vielleicht mehr, als wir bis jetzt nur ahnen, der Mode unterworfen waren, soll hier noch gar nicht in Anschlag gebracht werden. Dagegen müssen wir grossen Nachdruck darauf legen, dass wir die Namen dieser Künstler mit geringen Ausnahmen einzig durch die Aufschriften ihrer Werke kennen, wie der Zufall diese uns gerade erhalten hat, ohne Zusammenhang irgend einer Art. Die Literatur bietet uns über sie nur äusserst spärliche und gleichfalls durchaus vereinzelte Nachrichten. Wir entbehren also hier die Thatsachen für die äussere Geschichte, die Angaben über Zeit, Vaterland, Schule, so weit sie auf schriftlicher Ueberlieferung beruhen. Wir entbehren die Urtheile der Alten über die künstlerischen Eigenthümlichkeiten, das Verdienst des Einzelnen im Verhältniss zum Andern. Wir vermögen selbst aus den Werken über die höchste geistige Befähigung, das poetisch-künstlerische Schaffen, uns kein Urtheil zu bilden. Es fehlen uns also gerade alle die Elemente, aus denen wir vorzugsweise die Geschichte der übrigen Künstler zu entwickeln haben. Vielmehr müssen alle Thatsachen erst aus der Geschichte der betreffenden Denkmälerklassen gewonnen werden. Ueber die Münzstempelschneider ist zunächst nur der Numismatiker von Fach zu urtheilen befugt. Die Gemmenschneider verlangen eine von allgemeinem Kunstverständniss ganz unabhängige Bekanntschaft mit allem Detail der Bearbeitung geschnittener Steine. Bei den Vasenmalern ist aber an eine Geschichte so lange nicht zu denken, als die ersten Fundamentalsätze für eine Geschichte der Vasen überhaupt noch nicht gegen jeden Zweifel festgestellt sind. Bei jeder dieser Künstlerklassen sind also ganz besondere und eigenthümliche Vorkenntnisse und im Zusammenhange damit eine eigenthümliche Methode der Behandlung nöthig. Was aber schliesslich auf diese Weise gewonnen wird, bildet nicht einmal die Grundlage für die Geschichte der betreffenden Denkmälerklassen, sondern nur eine Ergänzung derselben, steht also mit dem, was die Geschichte der übrigen Künstler leisten soll, durchaus nicht auf gleicher Linie.

Ich glaube, dass es hiernach nicht nur erlaubt, sondern durchaus richtig wäre, diese untergeordneten Klassen von Künstlern von dem Plane der gegenwärtigen Arbeit gänzlich auszuschliessen. Doch würde diese Beschränkung vom Standpunkt der praktischen Nützlichkeit sicher angefochten werden: man würde einwenden, dass vor allen Dingen ein vollständiger Ueberblick über das gesammte Material der Künstlergeschichte nöthig sei, und darum selbst das an sich Unbedeutendere nicht gänzlich mit Stillschweigen übergangen werden dürfe. Ich werde daher auch diesen Wünschen gerecht zu werden suchen, freilich nur innerhalb fest bestimmter Grenzen.

Zuerst ist bei der Aufnahme dieser Künstler an der Forderung festzuhalten, dass sie von denen höheren Ranges getrennt bleiben und nur neben diesen in gesonderten Klassen aufgeführt werden. Wir haben daher die Gemmenschneider, Münzstempelschneider, Vasenmaler ganz von einander unabhängig zu behandeln; und machen wir einmal Unterabtheilungen, so wird es sich aus der Beschaffenheit unserer Quellen von selbst rechtfertigen, dass wir ausserdem auch noch die Caelatoren als für sich bestehend betrachten. Sodann aber müssen wir aus den oben dargelegten Rücksichten auf eine systematische oder historische Bearbeitung auch nur der einzelnen Klassen für jetzt verzichten. und uns darauf beschränken, die Namen der einzelnen Künstler zu sammeln, ihre Werke zu verzeichnen und kurz zu beschreiben, und, wo es möglich ist, die Zeit ihrer Entstehung anzugeben. Da es dabei vorzugsweise darauf ankommt, einen möglichst klaren Ueberblick über das vorhandene Material zu gewähren, so erweist sich für die äussere Darstellung keine Form passender, als die lexikalische nach den Namen der Künstler. Auf diese Weise begnügen wir uns allerdings, einzig und allein eine Vorarbeit zu liefern; sofern jedoch diese mit Gewissenhaftigkeit gemacht ist, wird dadurch wenigstens eine Grundlage für spätere Untersuchungen gewonnen sein. Zeigt sich dann dereinst, dass sich dieselben von der Richtung, welche wir in der Geschichte der Künstler höheren Ranges eingeschlagen haben, gänzlich entfernen, so wird von selbst die Nothwendigkeit allgemein anerkannt werden, auch das letzte äusserliche Band zu zerreissen und die zwei so ungleichartigen

Hälften der Künstlergeschichte ganz von einander getrennt zu behandeln.

Eine eigenthümliche Stellung neben allen bisher genannten Künstlern haben die Architekten. Doch kann die nähere Bestimmung dieses Verhältnisses erst später gegeben werden. Für jetzt sind nur einige Bemerkungen darüber nothwendig, in welcher Weise sie in den Plan der vorliegenden Arbeit aufzunehmen sind. Zuerst müssen wir auch bei ihnen den Begriff des Künstlers festhalten und nehmen also nur diejenigen auf, welche sich durch Kunstbauten berühmt gemacht haben. Daraus folgt, dass wir die Mechaniker, Ingenieure, Militärarchitekten ausschliessen, obwohl sie im Alterthum, namentlich nach Vitruv's Bestimmungen, unter der Benennung Architekten mit eingeschlossen wurden. Bei ihnen sind die künstlerischen Anforderungen durchaus untergeordnet oder fallen gänzlich weg, und sie können daher für uns nur dann Bedeutung haben, wenn sie durch neue Erfindungen in Technik und Construction auch auf die Entwickelung der Kunst Einfluss gewinnen. Sodann müssen wir hinsichtlich derjenigen Architekten, welche nur aus Inschriften bekannt sind, die nicht einem wirklichen Bauwerke angehören, dieselben Grundsätze festhalten, welche wir für die Bildhauer und Maler aufgestellt haben. Auf diese Weise werden allerdings die Architekten, welche überhaupt aufgenommen werden dürfen, auf eine sehr kleine Zahl beschränkt. Selbst über diese aber haben wir nur geringe Nachrichten ohne eigentlichen Zusammenhang, die ihre Bedeutung erst dann erhalten werden, wenn sie mit den noch vorhandenen Resten in Verbindung gebracht werden können. Die Erforschung der Bauwerke verfolgt aber bis jetzt mehr den Zweck, die verschiedenen Bauordnungen systematisch zu ergründen, eine Theorie derselben aufzustellen, als auf historischem Wege ihre Entwickelung nachzuweisen. Ich bin daher weit entfernt, den schriftlichen Nachrichten über die Architekten ihre Wichtigkeit für die Geschichte der Architektur abzusprechen. Nur daran muss ich zweifeln, dass schon jetzt der Zeitpunkt gekommen sei, um sie für diesen Zweck in ihrem ganzen Umfange zu würdigen und durchgreifend zu benutzen. Aus diesem Grunde bescheide ich mich, auch hier nur eine Vorarbeit zu liefern, und stelle zunächst den

vorliegenden Stoff in einem alphabetischen Verzeichnisse der Architekten zusammen. Ausserdem wird es jedoch möglich sein, auch jetzt schon einen Schritt weiter zu gehen und eine systematisch historische Gliederung des Stoffes in wenigen allgemeinen Zügen zu versuchen. Durch einen solchen Versuch wird es freilich noch nicht gelingen, wichtige Fragen zu einer endgültigen Entscheidung zu bringen. Wohl aber dürfen wir hoffen, dass manche Aufgabe in schärferer Fassung vor unsere Augen treten wird und dadurch auch ihrer Lösung um so schneller und sicherer entgegengeführt werden kann.

DIE BILDHAUER.

Erster Abschnitt.

Die Sage und die ältesten Künstlergruppen bis gegen Ol. 60.

Von dem ersten Ursprunge der Kunst haben wir keine geschichtliche Nachricht erhalten. Rohe Versuche, welche noch damit kämpften, die Schwierigkeiten des gemeinen Handwerkes zu überwinden, verdienen nicht einmal in der Gestalt der Sage zur Kenntniss der Nachwelt zu kommen. Als aber diese Versuche zu einer Art von Selbstständigkeit gelangt waren, so dass sie einigermassen auf den Namen der Kunst Anspruch machen durften, war natürlich die Kunde von den ersten Anfängen längst vergessen. Doch die Sage zeigt sich stets geschickt, die Lücken der Geschichte auszufüllen, und so war auch hier leicht ein Ausweg gefunden. Von wem anders, als von den Göttern konnte die Kunst zu den Menschen gelangt sein? Die ersten Kunstwerke, die Götterbilder, fallen vom Himmel; Götter oder göttliche Wesen arbeiten auf der Erde. Endlich aber treten die Götter mit den Sterblichen selbst in Verbindung und theilen ihnen die Geheimnisse der Kunst mit. Jetzt erst wird es möglich, die Kunde von jedem weiteren Fortschritte zu bewahren; und mag sich uns auch diese Ueberlieferung noch eine Zeit lang in dem Gewande der Sage darstellen, so ist es doch von diesem Punkte an Pflicht der Geschichtschreibung, selbst diese mit wachsamem Auge zu verfolgen, und nach der geschichtlichen Wahrheit zu forschen, die in ihr enthalten ist. Wir beginnen deshalb die Geschichte der Künstler mit einem Namen, der noch mitten in der Heroenwelt der Griechen erscheint und daher vielmehr den vornehmsten Heros der Kunstsage bezeichnet, als eine wirkliche Persönlichkeit, welche sich etwa am Anfange der Geschichte über ihre Umgebung bedeutend erhoben und der Kunst neue Bahnen eröffnet hätte.

Daedalos.

Schon die Alten haben es eingesehen, dass der Name der Person von der Thätigkeit derselben abgeleitet war: Daedalos ist der kunstreiche Arbeiter, der Künstler[1]). Die Sage geht noch einen Schritt weiter und macht ihn zum Sohn oder Enkel des Eupalamos oder Palamaon[2]), des tüchtigen Handarbeiters: denn die Kunst ist eine Tochter des Handwerkes. Weniger auf die Kunst, als auf den Ruhm und die Klugheit des Künstlers bezieht es sich, wenn als Eltern des Daedalos Euphemos und Phrasimede genannt werden[3]). Einer andern Genealogie liegt offenbar die Absicht zu Grunde, seinen Ruhm mit dem der herrlichsten Geschlechter zu verbinden, denen Athen die Grundlagen seiner Verfassung und damit seiner Cultur verdankt. Deshalb heisst er Sohn oder Enkel des Metion, der, wie Eupalamos, Sohn des Erechtheus genannt wird[4]); so ferner Sohn der Merope, einer Tochter desselben Königs, und darum wieder Vetter des Theseus[5]); endlich Sohn der Alkippe, die wir aus attischen Mythen als Tochter der Agraulos kennen[6]). — Allen diesen Abstammungen zufolge ist also sein Vaterland Athen; und Athen ist auch sonst in der Sage der Ausgangspunkt seines Ruhmes[7]). Wird er aber daneben ausnahmsweise als Kreter[8]) bezeichnet, so erklärt sich dies hinlänglich aus seinem Aufenthalte auf dieser Insel. Aber sein Ruf war weit verbreitet; und um seine Thätigkeit an so vielen weit von einander entfernten Orten zu erklären, kam man zu der Annahme, dass er ein unstätes Wanderleben geführt habe. Was wir darüber erfahren, hat in den verschiedenen Sagen, wenigstens in den Hauptpunkten, eine feste übereinstimmende Gestalt angenommen. Die Ausführung in allen Einzelnheiten ist natürlich für die Kunstgeschichte ohne Bedeutung und kann daher hier übergangen werden.

Daedalos muss Athen wegen eines Verbrechens verlassen: er ermordet seinen Neffen Talos, Kalos oder Perdix, weil dieser durch die Erfindung des Zirkels und der Säge den

1) Paus. IX, 3, 2. 2) Paus. l. l. Apoll. III, 15. 9. Schol. Plat. rep. VIII, p. 529. Suidas, s. v. *Πέρδικος ἱερόν*. Hyg. fab. 244. 274. 3) Schol. Plat. l. l. Hyg. fab. 39. Serv. ad. Virg. Aen. VI, 14. 4) Plat. Jo p. 533. Apoll. l. l. Paus. VII, 4, 5. Diod. IV, 76. Schol. Soph. Oed. Col. 463, wo als Mutter Iphinoë genannt wird. 5) Plut. Thes. 19. 6) Apoll. l. l. 7) Vgl. Philost. sen. imagg. I, 16. 8) Eust. ad Il. Σ 592. Gortynius aliger: Auson. Mosella 301.

Künstlerruhm des Oheims zu verdunkeln drohte[1]. So gelangt er nach Kreta, wo er für Minos und zum Verderben desselben für Pasiphaë und Ariadne thätig ist[2]. Dies zwingt ihn zu neuer Flucht, und er wendet sich nach Sicilien zum König Kokalos[3], oder erreicht, sei es direkt, sei es auf einem Umweg über Sardinien[4], Cumae in Campanien[5], von wo sich sein Ruf über einen grossen Theil Italiens erstreckte[6]. Andere Sagen lassen ihn aus Kreta wieder nach Athen zurückkehren[7] oder nach seiner Flucht in Theben und Pisa thätig sein[8]. In keiner Verbindung aber mit der Geschichte der bisher erwähnten Wanderungen stehen die Nachrichten von einem Aufenthalte des Daedalos in Aegypten, über welche weiter unten gesprochen werden muss.

Von der weitern Verbreitung seines Namens erhalten wir nur durch die Erwähnung einzelner Werke Nachricht, und wir thun daher gut, hier zunächst das Verzeichniss derselben folgen zu lassen, wobei namentlich Pausanias unser Führer ist. Es sind folgende:

1) Ein Xoanon der Britomartis (Artemis) zu Olus auf Kreta (Paus. IX, 40, 2), auf welches sich auch wohl die Worte Solin's (11) beziehen: ea aedes ostentat manus Daedali.

5) Ein Xoanon der Athene zu Knosos auf Kreta (Paus. ib).

3) Ein kleines Xoanon der Aphrodite, unten in Hermenform auslaufend, aber mit Armen gebildet, da Pausanias (ib.) berichtet, die rechte Hand sei beschädigt. Er meint, Ariadne habe es von Dädalos zum Geschenk erhalten und nachher von Hause mit weggenommen, Theseus aber, als er Ariadne verlassen, in Delos geweiht, um nicht dadurch an sie erinnert zu werden.

1) Apoll. III, 1, 4; 15, 9. Paus. I, 21, 4; 26, 4; VIII, 4, 4. Suid. l. l. Hygin. fab. 39. 244. Serv. l. l. Ueber die mythologische Bedeutung dieser Erzählung vgl. Mercklins Abhandlung über die Talossage in den Schriften der Petersburger Akademie 1851. 2) Auser den angef. Stellen auch Paus. VIII, 53, 3. Strabo X, p. 477. 3) Herod. VIII, 170. Phot. Bibl. p. 135 Bekk. Theon. progymn. p. 16 Heins. Schol. Pind. Nem. IV, 95. Schol. Il. *B* 145. Eust. ad Il. *P* 220, wo den Töchtern des Kokalos fälschlich die Ermordung des Daedalos anstatt des Minos schuldgegeben wird. Ovid. Met. VIII, 159 sqq. Hygin. fab. 40. 44. 4) Paus. X, 17, 4. Diod. IV, 30. Serv. ad Virg. Aen. VI, 14; Georg. I, 14. 5) Virg. und Serv. l. l. Sil. Ital. XII, 102. 6) Paus. VII, 4, 7. Die Japygier betrachten Daedalos als ihren Stammvater: Strabo VI, p. 279. Eust. ad. Dion. Perieg. 379. Mart. Capell. VI. 7) Plut. Thes. 19. Hygin. fab. 40. 8) S. n. 6 u. 7 seiner Werke und Schol. Arist. Nub. 508.

4) Ein Holzbild der Aphrodite erwähnte laut der Bemerkung des Aristoteles (de anima I, 3) auch Demokrit wegen des eingegossenen Quecksilbers, das dem Bilde Bewegung verleihen sollte. Da Pausanias von diesem freilich unerklärten Mechanismus schweigt, so wird es wohl von dem delischen Bilde zu unterscheiden sein.

5) Trophonius zu Lebadea in Böotien (Paus. ib. und IX, 39. 8.)

6) Herakles in Theben (Paus. ib. und IX. 11, 2). Daedalos soll es dem Herakles geweiht haben zum Danke für die Beerdigung des Ikaros. Auf dieselbe Veranlassung wird aber auch

7) ein Herakles zu Pisa von Apollodor zurückgeführt (II, 6, 3. vgl. Hesych. s. v. πλῆξαι). Von diesem Bilde berichtet die Sage, Herakles habe es in der Nacht für lebendig gehalten und deshalb mit einem Steine darnach geworfen.

8) Ein anderes von Daedalos dem Herakles geweihtes Bild hatte nach Pausanias Meinung früher auf der Grenze zwischen Messene und Arkadien gestanden (VIII, 35, 2).

9) Auch ein nacktes Xoanon des Herakles zu Korinth (Paus. II, 4, 5) ward dem Daedalos beigelegt.

10) Weihgeschenke von den Argivern im Heraeon (bei Argos) aufgestellt, so wie:

11) ein Bild, welches Antiphemos aus Omphake nach Gela versetzt hatte, waren schon zu Pausanias Zeit zu Grunde gegangen (IX, 40, 2; VIII, 46, 2).

12) Zu Athen aber sah er noch unter den Weihgeschenken des Erechtheum einen Klappstuhl, welchen Sillig ohne Grund für ein Bronzewerk erklärt (I, 27, 1).

13) Endlich wird in dem Periplus des Skylax (p. 321 der Ausgabe von Gail, die mir leider nicht zur Hand ist) ein grosser Altar des Poseidon erwähnt, welcher sich auf der äussersten Spitze des Vorgebirges von Solus an der Westküste von Mauretanien befand: wahrscheinlich ein alterthümliches Kunstwerk, auf welches in Ermangelung näherer Kenntniss der Name des Daedalos übertragen ward. Anstoss muss es erregen, wenn es heisst, dass daran menschliche Bilder (ἀνδριάντες), Löwen und Delphine gemalt (γεγραμμένοι) gewesen seien. Doch bedarf es nur einer geringen Veränderung (γεγλυμμένοι), um aus den Bildern Reliefs zu machen.

Die bisher genannten Werke legte wenigstens das Alterthum mit Bestimmtheit dem alten Daedalos bei: Zweifelhafter ist es bei den folgenden:

1) Eustathius (ad Dion. Perieg. 793) fand bei Arrian ein bewundernswerthes Bild (θαυμαστὸν ἄγαλμα) des Zeus Stratios zu Nikomedia in Bithynien als ein Werk des Daedalos erwähnt. Nun wäre es zwar nicht wunderbar, wenn sich die Sage von dem älteren Künstler auch nach Kleinasien verbreitet hätte. Aber zu Ephesos hat sich die Basis von einem Werke des jüngeren Daedalos gefunden, der gegen Ol. 95 lebte und daher mit grösserem Rechte für den Künstler dieses Zeusbildes gehalten werden darf. Dasselbe gilt

2) von einem Werke (einem Artemisbilde?) zu Monogissa in Karien, von dem in einer lückenhaften Stelle des Stephanus Byzantius (s. v. Μονόγισσα) die Rede ist.

3) Derselbe (s. v. Ἠλεκτρίδες νῆσοι) berichtet ferner, dass auf den Bernsteininseln zwei Bildsäulen des Daedalos und Pharos sich befinden. Allein er sagt nicht ausdrücklich, dass sie Werke des Daedalos seien.

4) Endlich ist hier von dem Chortanze zu handeln, welchen Daedalos der Ariadne verfertigt haben soll. Homer nemlich lässt den Hephaestos auf dem Schilde des Achilles einen Chor bilden: τῷ ἴκελον, οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ (Il. Σ 591), Pausanias aber führt diesen Chor als ein Relief in Marmor, unter den Werken des Daedalos an (IX, 40, 3). Trotz dieser Autorität hat man indessen gezweifelt, sowohl ob das von Pausanias erwähnte Relief von der Hand des Daedalos sei, als auch ob man bei den Worten des Homer überhaupt an ein Kunstwerk zu denken habe. Und mit Recht. Was zuerst den Sprachgebrauch von ἀσκέω anlangt, so führt Thiersch (Ep. Anm. S. 19) zwar an, dass es Homer bei der Verfertigung eines Bogens, Bechers, eines Thrones anwendet. Damit lässt sich indessen der Ausdruck χορὸν ἤσκησεν nicht vergleichen. In den angeführten Beispielen ist es immer ein Stoff, eine Sache, die bearbeitet wird, hier dagegen eine Handlung, welche dargestellt werden soll. Der Dichter hätte demnach hinzufügen müssen, von welcher Art das Werk gewesen, an dem der Chor gebildet war, welchem Zwecke es dienen sollte. Denn dass Daedalos den Chor rein als ein für sich bestehendes Kunstwerk

gebildet haben sollte, widerspricht der Weise homerischen Lebens. Was bei Homer von kunstreicher Arbeit erwähnt wird, befindet sich an Geräthen, Waffen u. s. w., dient also einem praktischen Zwecke oder ist dem Cultus der Götter geweiht. Eben darum erregen auch die Worte *καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ* noch besonderen Anstoss. Was sollte Ariadne mit dem Chortanze thun, wozu sollte er ihr dienen? dies hinzuzufügen hätte Homer sicher nicht unterlassen, sofern er von einem Kunstwerke spräche. Gewiss richtiger ist daher die Erklärung, welche Eustathius und die Scholien zu der betreffenden Stelle der Ilias geben: Daedalos habe den Chor eingeübt, welcher von Ariadne, Theseus und dessen Begleitern nach der Besiegung des Minotauros und der Befreiung aus dem Labyrinth aufgeführt ward. Dieser Chortanz hatte im Alterthum eine grosse Berühmtheit, wenn auch nicht immer Daedalos als Ordner desselben genannt wird. Um uns einen deutlichen Begriff davon zu machen, genügt ein Blick auf die berühmte von A. François entdeckte Vase des Ergotimos und Klitias. (Mon. dell' Inst. IV, t. 56). Dennoch ist vielleicht die Deutung vorzuziehen, welche Müller (Handb. §. 64) mit einigen alten Erklärern den Worten des Homer giebt: dass *χορὸς* einen Tanzplatz, eine Art Orchestra bezeichne, welche Daedalos der Ariadne eingerichtet habe. Was nun endlich das Marmorrelief bei Pausanias anlangt, so liegt schon in dem Stoffe der Beweis gegen vorhomerisches Alter, in welchem von Marmorarbeit sich nicht die geringste Spur findet. Das Relief mochte immerhin eine alte Darstellung des sogenannten Daedalischen Chors sein: höchstens aber war es dann das Werk eines späteren Daedaliden.

Architektonische Werke des Daedalos kennen wir vorzüglich durch die Erzählung des Diodor (IV, 78). Es sind:

1) die Kolymbethra, eine Art Emissar, durch den sich der Fluss Alabon bei Megaris in Sicilien ins Meer ergoss;

2) die Befestigung von Agrigent,

3) warme Bäder bei Selinunt,

4) der Unterbau des Tempels der Aphrodite auf dem Berge Eryx. In diesen Tempel soll Daedalos eine in Gold nachgebildete Honigscheibe geweiht haben.

Andere Werke in Sicilien waren zu Diodors Zeit schon zu Grunde gegangen; dagegen erwähnt er (IV, 30) als noch vorhanden:

5) viele grosse Werke, in Sardinien im Auftrage des Iolaos ausgeführt. Endlich

6) legt ihm die italische Sage die Gründung des Apollotempels von Cumae bei (Virg. Aen. VI, 19 und Serv. ad h. l. Sil. Ital. XII, 102).

[7) das knosische Labyrinth hat wahrscheinlich nie in der Wirklichkeit, sondern nur im Mythus existirt. Zwar führen es Plinius (36, 85) und Diodor (I, 61; 97; vgl. IV, 77) sogar mit Bestimmtheit auf das aegyptische Vorbild zurück: aber auch sie nennen es spurlos verschwunden (vgl. Hoeck's Kreta I, S. 56 flgd). — Aus andern Gründen, die weiter unten angegeben werden sollen, kann ich

8) die Vorhalle des Hephaestostempels zu Memphis, so wie ein hölzernes Bildniss des Künstlers, das von ihm selbt gemacht und in demselben Tempel aufgestellt sein sollte (Diod. I, 97), nicht für ein Werk des griechischen Daedalos gelten lassen.]

Aus dieser Zusammenstellung sehen wir, dass im eigentlichen Griechenland sich die Thätigkeit des Daedalos von Athen zunächst nach Boeotien, Theben und Lebadea, verbreitet. In Plataeae scheint ein Fest, Daedala genannt, wenigstens nach der Angabe des Pausanias[1]) mit dem Künstler nichts gemein zu haben. Im Peloponnes dagegen finden wir ihn wieder zu Korinth und Argos, dann in Pisa und bei Messene. An allen diesen Orten sind es statuarische Werke, an die sich sein Name knüpft, während ihn in Kreta wenigstens der Mythus auch mit Bauwerken in Verbindung bringt. In Sicilien, Sardinien, Italien überwiegen dagegen diese letzteren und nur ein Bildwerk in Gela wird daneben erwähnt. Wir haben bereits gesehen, dass die Sage die Gegenwart des Daedalos an den meisten dieser Orte durch die Geschichte seiner Wanderungen erklärt hat. Dieser Ausweg steht der Sage wohl an. Nur darf man von uns nicht verlangen, dass wir sie wörtlich als geschichtliche Wahrheit anerkennen sollen. Vielmehr dürfen wir annehmen, dass der Zusammenhang der Erzählung sich erst aus einer Vereinigung ursprünglich getrennter Erscheinungen entwickelt hat; dass, wo an verschiedenen Orten Verwandtes sich zeigte, die Sage dieses alles auf die eine Per-

1) IX, 3, 2. vgl. Hesych. s. v. *Δαιδάλου ποίημα.*

son des Daedalos übertrug, dass also nicht die Einheit des Künstlers, sondern die Verwandtschaft und Uebereinstimmung der Kunstgattung das Ursprüngliche war. Unsere Aufgabe ist es daher, zu ermitteln, worin diese Eigenthümlichkeit Daedalischer Kunst bestanden habe.

Der Stoff Daedalischer Bildwerke, wo er ausdrücklich genannt wird, ist immer Holz: darin also unterscheiden sie sich nicht von andern Werken der ältesten griechischen Kunst. Die goldene Honigscheibe auf dem Eryx ist mir als alt-daedalisches Werk zu verdächtig, um daraus einen Schluss auf Metallarbeit des Daedalos zu ziehen[1]). — Auch im Technischen erfahren wir nichts von besonderen Eigenthümlichkeiten: Die Werkzeuge, deren Erfindung die Sage dem Daedalos beilegt: Säge, Axt, Bleiloth, Bohrer, Leim, Fischleim[2]), bilden die fabrica materiaria, die Werkstatt des Handwerkers, beweisen also noch wenig für Fortschritte der Kunst.

Gegenstände der Darstellung sind vorzugsweise die Bilder der Götter, zu denen auch Herakles zu zählen ist. In welcher Gestalt sie aber gebildet waren, erfahren wir nur bei zweien: der Herakles zu Pisa war nackt, die Aphrodite zu Delos endigte unten in Gestalt einer Herme.

Wichtiger als diese Nachrichten ist uns, was die Alten im Allgemeinen als Kennzeichen Daedalischer Werke angeben. Am häufigsten nun hören wir an ihnen die täuschende Lebendigkeit rühmen: sie scheinen zu leben, Herakles wirft mit einem Steine nach seinem Abbilde; man muss die Bilder fesseln, damit sie nicht entlaufen[3]). Alle diese Lobsprüche haben natürlich nur einen Sinn, wenn wir sie auf die vorhergehende, nicht auf die nachfolgende Zeit beziehen. Denn auch ohne das Zeugniss des Plato[4]) würden wir es glauben, dass zu seiner Zeit ein Künstler sich lächerlich gemacht haben würde, wenn er in der Weise des Daedalos hätte arbeiten wollen. Vor der Zeit des Daedalos aber ward die menschliche Figur mit geschlossenen Füssen, eng anliegenden Armen

1) Ueber χρυσὸν bei Kallistr. Stat. 8. vgl. die Note von Jacobs. 2) Plin. 7, 198. Seneca ep. 90. vgl. Varro fr. p. 325. ed. Bip. 3) Plato Meno p. 97. Arist. Polit. I, 4. Lucian Philops. 19. nebst den Schol. Hesych s. v. Δαιδάλεια. Schol. Eur. Hec. 838. 4) Hipp. maior. p. 382. vgl. Arist. orat. Platon. I. T. II. p. 30. ed. Jebb.

und, obschon dies weniger glaublich klingt und schwerlich durchgängig der Fall war, mit geschlossenen Augen gebildet. Er nun öffnete dieselben, löste die Arme vom Körper los und liess die Füsse ausschreiten[1]. Diese Neuerungen mussten allerdings in jener ältesten Zeit eine überraschende Wirkung hervorbringen und erklären hinlänglich das Staunen über die Lebendigkeit der Bilder. Im Uebrigen mochten sie, wie Pausanias[2] sich ausdrückt, noch ziemlich wunderlich anzuschauen sein, gleichwohl aber selbst aus ihnen schon eine gewisse Gottbegeisterung hervorleuchten.

Da unsere Nachrichten nicht weiter in Einzelnes eingehen, so bleibt unsere Kenntniss freilich sehr oberflächlich. Aber dennoch genügt sie, eine Thatsache von grosser Bedeutung in klares Licht zu stellen, nemlich die gänzliche Verschiedenheit daedalischer und aegyptischer Kunst[3]. Zwar könnten wir uns schon an dem Zeugnisse des Pausanias[4] genügen lassen, der alt-attische, aeginetische, aegyptische Werke bestimmt von einander scheidet. Wir könnten uns ferner darauf berufen, dass ein geübtes Auge nimmer ein aegyptisches und ein altgriechisches Werk verwechseln wird. Aber die Nachrichten über Daedalos geben uns die positiven Kennzeichen zur Unterscheidung seiner und der aegyptischen Kunst an. In den Bildern der Aegypter liegen die Arme am Körper an; keines derselben ist mit freistehenden, rund herum ausgearbeiteten Schenkeln[5] gebildet, sondern *τὼ πόδε ζευγνύντες καὶ ὥσπερ ἑνοῦντες ἱστᾶσιν*[6]. Da also Daedalos die griechische Kunst gerade von denjenigen Fesseln frei machte, in denen die aegyptische bis an ihr Ende verharrte, so wäre es höchstens noch möglich, einen Einfluss der einen auf die andere in vordaedalischer Zeit anzunehmen, in der aber Steifheit und Unbeholfenheit diesen Einfluss noch keineswegs mit Nothwendigkeit beweisen. Sonach wird es hinlänglich gerechtfertigt sein, wenn wir die Wanderungen des Daedalos nach Aegypten für durchaus zweifelhaft erklären. Diodor erhielt seine Nachrichten darüber von den aegyptischen Priestern sei-

1) Schol. Plat. Men. p. 97. Suid. s. v. *Δαιδάλου ποιήματα*. 2) II, 4, 5. 3) Vgl. darüber auch Roulez sur le mythe de Dédale considéré par rapport à l'origine de l'art grec. Bruxelles. 1835. 4) VII, 5. 3. 5) *περισκελὲς*, Schol. Luc. Philops. 19. 6) S. die Erklärer zu Diod. I, 89.

ner Zeit. Wir wollen diese nicht des absichtlichen Betrugs anklagen: aber gewiss täuschten sie sich selbst. Sie fanden in Verbindung mit ihrem Hephaestos einen Dämon oder Menschen, dessen Name eine mit dem griechischen Daedalos übereinstimmende Bedeutung haben mochte; und dies war ihnen Grund genug, beide für eine und dieselbe Person zu halten. Wir würden die Einheit, wenigstens der Idee, zugeben, wenn der griechische Hephaestos, wie er einmal bei Pindar und auf einem Vasenbilde Daedalos heisst, auch sonst einen Daedalos neben oder unter sich hätte. Der griechische Künstler aber hat selbst in der mythologischen Ausbildung seiner Geschichte nirgends etwas mit dem Feuergotte zu thun: seine doppelte Thätigkeit erstreckt sich nur auf Holzbilder und Bauwerke, nirgends auf Metallarbeit.

Wir haben bis jetzt den Daedalos vorzugsweise als Bildner im Auge gehabt, und wurden dazu durch die Natur unserer Quellen von selbst veranlasst. Die Bauwerke führen uns aus Hellas nach den westlichen Niederlassungen, und diese Scheidung der verschiedenen Kunstthätigkeit nach den verschiedenen Ländern erscheint auffallend genug, um eine besondere Veranlassung dafür zu vermuthen; doch sind wir nicht im Stande, sie nachzuweisen. Die Persönlichkeit des Künstlers bleibt indessen auch hier dieselbe, die uns namentlich in der mythologischen Ausbildung der Sage überall entgegentritt. Er ist ein wahrer Odysseus in der Kunst, voll neuer Gedanken, sinnig im Erfinden, gewandt im Ausführen, und jede Schwierigkeit scheint, weit entfernt ihm Verlegenheiten zu bereiten, vielmehr stets von Neuem ihm die Veranlassung darzubieten, durch Ueberwindung derselben zu überraschen und zu glänzen.

Natürlich hat diese ganze Gestaltung der Persönlichkeit für die Künstlergeschichte keinen besonderen Werth. Denn wie schon bemerkt ist, die Person gehört der Sage an, und die Thatsachen, die in ihr verkörpert erscheinen, liegen weit aus einander, dem Raume wie der Zeit nach. Leider ist ihr keine weitere Ausbildung zu Theil geworden. Stände Daedalos in einem Kreise von Künstlern, wie Odysseus in der Mitte einer Reihe von Helden, so würde sich trotz aller poetischen Ausschmückung doch manches Factum, mancher Gegensatz in der Kunstübung der mehr historischen Zeit wenigstens im Keime nachweisen lassen. Aber, den einzigen Talos ausge-

nommen, erscheint nirgends ein Künstler neben ihm (denn über Smilis s. unten); man hat auf ihn allein fast alles übertragen, was überhaupt von den Anfängen griechischer Kunst bekannt war. Dazu kommt aber, dass die Sage ihre hauptsächlichste Ausbildung von Athen aus und dadurch ein wesentlich attisches Gepräge erhielt. So wird Daedalos vorzugsweise Stammvater der attischen Kunst: *οἱ ἀπὸ Δαιδάλου* und *ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ* ist namentlich bei Pausanias vollkommen gleichbedeutend. Wir aber gerathen dadurch in die Verlegenheit, dass wir, wo eine Nachricht mit dem Namen des Daedalos verbunden ist, fast nie mit Sicherheit zu unterscheiden vermögen, ob wir es mit den Anfängen griechischer Kunst überhaupt oder speciell der attischen zu thun haben. Wir ziehen es vor, lieber diese Schwierigkeit ohne Hehl einzugestehen, als noch länger durch schwankende Vermuthungen feinere Unterschiede feststellen zu wollen. Die Begränzung der Daedalischen Kunst gegen die historische Zeit wird sich uns in den spätern Untersuchungen von selbst ergeben.

Hier mögen zunächst zwei Künstler folgen, von denen der eine mehr der Sage, als der Geschichte, der andere umgekehrt mehr der Geschichte, als der Sage angehört.

Epeios,

Sohn des Panopeus, ist aus Homer als der Verfertiger des hölzernen Rosses bekannt, mit dessen Hülfe Troja erobert ward. Nicht deshalb aber verdient er hier genannt zu werden, sondern weil Plato [1]) ihn neben Daedalos und Theodoros von Samos als Künstler (*ἀνδριαντοποιός*) anführt und Pausanias [2]) ihm sogar ein Xoanon des Hermes beilegt, das er zu Argos sah. Diese Angaben beweisen wenigstens, dass die Kunst schon in sehr alter Zeit auch in Argos geübt ward, und es ist möglich, dass sich dort die Künstlersage an den Namen des Epeios knüpfte; doch stehen die ältesten uns bekannten Künstler aus Argos mit ihm nicht in einem Schulzusammenhange, wie er sich bei den Daedaliden bis tief in die historische Zeit hinab findet.

Dibutades,

ein Töpfer aus Sikyon, soll zu Korinth die Plastik, das Bilden in weichen Massen, namentlich Thon, erfunden haben. Plinius [3])

1) Jo. p. 533 A. 2) II, 19, 6. 3) 35, 151.

und ähnlich Athenagoras[1]) geben uns davon folgende märchenhafte Erzählung: Die Tochter des Dibutades[2]) wünscht das Bild ihres verreisenden Geliebten in seiner Abwesenheit zu bewahren. Sie macht daher beim Scheine der Lampe einen Schattenriss des Gesichtes an der Wand. Diesen füllt der Vater wegen der unverkennbaren Aehnlichkeit mit Thon aus und bildet so das erste Relief, das er mit den übrigen Töpferwaaren im Ofen brennt. Dieses Portrait soll sich im Nymphaeon zu Korinth bis zur Zerstörung durch Mummius erhalten haben. Weiter erzählt Plinius: „Es ist eine Erfindung des Dibutades, Röthel (zum Thon) hinzuzuthun oder aus rother Thonerde zu bilden[3]). Auch setzte er zuerst Masken (personas) auf die äussersten Hohlziegel der Dächer, und nannte dies anfänglich Prostypa, Bas-reliefs. Nachher machte er auch Ectypa, Haut-reliefs. Daraus sind auch die Tempelgiebel entstanden; und ihretwegen (der Plastik wegen) heissen die in ihr thätigen Künstler „Plasten."

Unter diesen Nachrichten mag allerdings die Erzählung von dem ersten Portrait erst aus dem wirklich vorhandenen Werke entstanden sein. Dagegen liegt in dem Namen des Dibutades selbst durchaus keine Veranlassung, ihn für mythisch oder erfunden zu halten. Freilich vermögen wir eben so wenig ihn auf einen festen Zeitpunkt zurückzuführen. Die historische Sage musste ihm vor Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth, Ol, 29, seinen Platz anweisen, indem damals durch die Begleiter des Demaratos, Eucheir und Eugrammos, die Plastik nach Italien gebracht sein soll[4]); und diese Zeitbestimmung mag auch unangefochten bleiben. — Eben so schwer ist es aber ferner, zu unterscheiden, ob sich die übrigen Nachrichten überall auf die erste Erfindung oder deren weitere Vervollkommnungen beziehen. In einem Punkte erhält Plinius eine Bestätigung durch Pindar, indem auch dieser[5]) den Korinthern die Erfindung des Giebels beilegt[6]). Für die Künstlergeschichte ist zunächst die Thatsache von Bedeutung, dass die Thonbildnerei, die Mutter der Erzbildnerei, in alter Zeit zu

1) leg. pr. Chr. 14. p. 59. 2) Athenagoras macht aus κόρη, Mädchen, einen Eigennamen, und Walz (Philog. I. S. 550) will Kore als solchen gelten lassen. 3) ex rubra Creta cod. Bamb.; vgl. Isidor. orig. XX, 4, 3. 4) Plin. l. l. Ueber sie ist erst bei den Anfängen der Kunst in Italien zu handeln. 5) Ol. XIII, 21. 6) Vgl. Welcker alte Denkm. I. S. 3 und 11.

Korinth und auch wohl in Sikyon, der Vaterstadt des Dibutades, durch ihn sich zu selbstständiger Anerkennung emporarbeitete.

Um nun zur eigentlichen Geschichte der Künstler zu gelangen, sind wir genöthigt, einen Sprung bis in die vorgerückte historische Zeit, bis gegen das Jahr 600 v. Ch., die 40—50ste Olympiade, zu wagen: einen Sprung, vor dem die meisten neueren Forscher so zurückgeschreckt sind, dass sie alles aufgeboten haben, die ältesten Künstlerfamilien mindestens bis zum Anfange der Olympiaden hinauf zu rücken. Während die Unzulänglichkeit dieser Annahme erst durch eine Reihe einzelner Untersuchungen später bewiesen werden soll, sei hier im Allgemeinen zunächst folgendes bemerkt. Der Beginn der Künstlergeschichte ist streng zu scheiden von dem Beginne der Kunstgeschichte. Dass die letztere in höhere Zeiten hinaufreicht unterliegt keinem Zweifel: Homers Gedichte lehren es unwidersprechlich. Ja die Betrachtung homerischer Kunstwerke, namentlich des Schildes und seiner streng künstlerischen Composition, kann auf den Verdacht führen, dass die Kunst in jener Zeit auf einer Stufe gestanden, von der sie in der nächstfolgenden Epoche wieder herabgegangen, wie ja auch in der Poesie die Cykliker den Homer nicht mehr erreichten. Diesen Punkt näher zu erörtern, ist hier nicht der Ort. Genug, wie man die nachhomerischen Dichter nach ihm Homeriden genannt hat, so hiessen die Nachfolger des Daedalos so lange Daedaliden, als nicht ein neuer Anlass zu lebendigerer Entfaltung der Kunst gegeben ward. Erst als die Kunstübung ihre Gleichartigkeit verlor, als durch die Bearbeitung neuer Stoffe, Metalle, Marmor, Elfenbein u. a. sich die Stylarten der Kunst vervielfältigten, als zu gleicher Zeit die Literatur so weit vorgeschritten war, dass sie historische Nachrichten in grösserer Menge zu bewahren vermochte, treten aus der Gattung einzelne Namen hervor. Der Zusammenhang der einzelnen Person mit der Gattung macht sich aber zunächst noch vielfältig in Geschlechtsregistern geltend: eine Reihe von Künstlern heissen Söhne oder Schüler des Daedalos, d. h. sie gehen aus der Kunstschule oder Innung hervor, die in Daedalos ihren Begründer erkennt. Besonders aber musste der Name

des Einzelnen hervortreten, wenn er unabhängig von diesem Zunftzusammenhange an einem neuen Orte neue Bahnen brach. Und in der That stehen die Künstler, welche wir zunächst zu behandeln haben, ausserhalb des Kreises der Daedaliden. Wir beginnen mit

Smilis,

des Eukleides Sohn, aus Aegina. Pausanias[1]) nennt ihn einen Zeitgenossen des Daedalos, aber nicht von gleicher Berühmtheit: des Daedalos Ruhm sei durch weite Wanderungen weit verbreitet worden, von Reisen des Smilis dagegen kenne man nur die nach Samos und Elis. Durch die Zusammenstellung mit Daedalos ist nun freilich der Zeitbestimmung ein grosser Spielraum eröffnet, und neuere Forscher haben sich diesen auch in sofern zu Nutze zu machen gesucht, als sie Smilis, wie Daedalos, für einen Gattungsnamen erklärten, der den Bildschnitzer bedeute, und diesen Smilis in demselben Sinne an die Spitze der aeginetischen Kunstübung stellten, wie Daedalos bei der attischen. Um diese Ansicht zu prüfen, stellen wir zunächst die Nachrichten über seine Werke zusammen

1) In Samos machte er das Holzbild der Hera. Ausser Pausanias (l. l.) berichtet dies Clemens Alexandrinus (protr. 13) aus den samischen Büchern eines uns unbekannten Olympichos, ferner Athenagoras (leg. pr. Ch. 14. p. 61.), endlich auch Kallimachus nach den Verbesserungen Bentley's und anderer bei Euseb. praep. evang. III, 8:

Ἥρας δὲ καὶ Σάμιοι ξύλινον εἶχον ἕδος, ὥς φησι Καλλίμαχος,
Οὔπω Σμίλιον ἔργον εὔξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμῷ
Δημαίῳ γλυφάνων ἄξοος ἦσθα σανίς.
Ὧδε καθιδρύοντο θεοὺς τότε· καὶ γὰρ Ἀθήνης
Ἐν Λίνδῳ Δαναὸς λεῖον ἔθηκεν ἕδος.

Dass die Hera zu Samos in ältester Zeit unter dem Bilde eines einfachen Brettes verehrt ward, bestätigt Aëthlios bei Clemens Alex. (l. l.), indem er hinzufügt. später unter der Herrschaft des Prokles (*ἐπὶ Προκλέους ἄρχοντος*) habe es menschliche Gestalt erhalten. Ob die steife stehende Figur der Göttin mit reicher Gewandung auf späten Münzen der Sa-

1) VII, 4, 4.

mier nach dem Bilde des Smilis copirt ist, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. (s. Müller und Oesterley Denkm. I. Fig. 8).

2) Auch in Argos befand sich nach Athenagoras (l. l.) ein Herabild von Smilis. Es ist vielleicht eines der von Pausanias (II, 17, 5) erwähnten, das alte, nicht das älteste, konnte aber auch bei dem Brande des Tempels zu Polyklets Zeit zu Grunde gegangen sein.

3) Im Heraeon zu Olympia arbeitete Smilis die auf Thronen sitzenden Horen aus Gold nnd Elfenbein (Paus. V, 17, 1). Diese Horen stehen im engsten Zusammenhange mit Werken lakedaemonischer Künstler, welche sämmtlich Schüler des Dipoenos und Skyllis sind.

4) Mit Theodoros und Rhoekos baute er das Labyrinth zu Lemnos (Plin. 36, 90).

Für die Zeit des Smilis sucht Müller[1]) eine feste Bestimmung aus der Erwähnung des Prokles in Samos zu gewinnen. Er schliesst: Dieser Prokles wird der König sein, welcher zur Zeit der ionischen Wanderungen von Deïphontes aus Epidauros vertrieben, sich der Herrschaft von Samos bemächtigte[2]); mit diesem konnten aeginetische Künstler, Smilides, ausgewandert sein und das Bild der Hera verfertigt haben. Diese Berechnung klingt nicht unwahrscheinlich. Doch dürfen wir uns nicht verhehlen, dass die Identität der ältesten Bildsäule und der des Smilis nicht unzweifelhaft ausgemacht ist. Oft sind auch in alter Zeit verschiedene Bilder nach einander geweiht worden, und eines hat das andere so zu sagen abgelöst. Pausanias selbst erwähnt die Sage, dass das samische Bild von den Argonauten aus Argos gebracht worden sei; es standen sich also in Samos selbst verschiedene Ansichten gegenüber, Wenn ferner Pausanias aus dem Alter des Bildes auf das Alter des Tempels schliesst, so beruht seine Voraussetzung erst wieder auf einer Schlussfolgerung: das Bild ist von Smilis, Smilis ist Zeitgenosse des Daedalos, sein Werk also gehört in die älteste Zeit der griechischen Kunst. Es ist demnach gewiss nicht zu viel behauptet, wenn wir Müllers Zeitbestimmung als durchaus nicht hinlänglich begründet betrachten. Unsere Zweifel müssen aber noch mehr

1) Aegin. p. 98. 2) Vgl. Paus. VII, 4, 3.

gerechtfertigt erscheinen, sobald es sich zeigt, dass die Nachrichten über zwei andere Werke uns in eine weit spätere, rein historische Epoche führen. Zu Olympia stehen seine Horen mitten unter den Werken der Schüler des Dipoenos und Skyllis, welche, wie wir sehen werden, etwa Ol. 60 entstanden sein müssen und ein zusammenhängendes Ganze bilden, aus dem sich die Horen als ein für sich bestehendes älteres Werk schwerlich ausscheiden lassen. Ferner aber arbeitet Smilis in Gemeinschaft mit Theodoros und Rhoekos am Labyrinth in Lemnos, wodurch wir nochmals auf späte Zeit, auf die funfziger Olympiaden, hingewiesen werden. Diese Verbindung mit samischen Meistern erscheint aber um so wichtiger, als sie uns zu der Vermuthung drängt, dass auch das Herabild zu Samos erst in dieser späten Zeit entstanden sein möchte, in welcher, wie anderwärts berichtet wird, Rhoekos und Theodoros den Tempel der Göttin bauten. Will man sich endlich auf den Namen des Künstlers berufen, in sofern die Bildung desselben aus der bestimmten Art der Kunstübung mehr einem halb mythischen, als dem historischen Zeitalter anstehe, so genügt es auf Stesichoros hinzuweisen, der ja auch nach Ol. 40 seinen ursprünglichen Namen Tisias mit dem seines Standes vertauschte[1]).

Bei unbefangener Prüfung unserer Quellen zeigt sich demnach kein Hinderniss, alles was wir von Smilis wissen auf eine einzige Person zu beziehen, deren Thätigkeit zwischen die 50 und 60ste Ol. fällt. Smilis kann also nicht die ganze Sippschaft alt-aeginetischer Bildschnitzer bezeichnen, wie Daedalos und *οἱ ἀπὸ Δαιδάλου* die attischen: und in der That finden wir auch weder Smilides im Plural, noch Schüler und Nachfolger des Smilis, noch auch die *ἐργασία Αἰγιναία* ausdrücklich auf ihn zurückgeführt. Er steht für sich; und seine Bedeutung für uns liegt nur darin, dass er der erste bekannte Künstler aus Aegina ist, von dem allerdings gelten wird, was wir sonst von aeginetischer Kunst wissen. Das Wesentlichste enthält eine Glosse des Hesychius: *Αἰγινητικὰ ἔργα· τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας.* Der Gegensatz gegen die attischen Werke müsste also darin liegen, dass die Aegineten die geschlossenen Füsse der alten Götterbilder noch lange beibehielten, während die

1) Vgl. Welcker kl. Schr. I. S. 166.

Attiker sie lösten und ausschreiten liessen. Das künstlerische Verdienst aber konnte demnach nur in der Feinheit der Ausführung, nicht, wie bei den Attikern, in der lebensvolleren Erfindung bestehen; und darauf hin, auf das feine kunstreiche Ausschnitzen lässt sich auch der Name des Smilis ohne Schwierigkeit deuten [1].

Da uns in Aegina nicht einmal Zeitgenossen des Smilis bekannt sind, so lassen wir uns durch seine schon erwähnte Thätigkeit nach den Inseln der kleinasiatischen Küste geleiten, wo schon vor seiner Zeit ein Künstler sich Ruhm erwirbt.

Glaukos.

Herodot [2] als der älteste Gewährsmann giebt als Vaterland des Glaukos die Insel Chios an. Wenn Stephanus Byzantius und Suidas [3], sowie der Scholiast zu Plato's Phaedon [4] trotz dem, dass dieser sich auf Herodot beruft, ihn Samier nennen, so wird sich diese Angabe durch seine auch auf Samos sich erstreckende künstlerische Thätigkeit erklären lassen. Ja es scheint kaum zu gewagt, mit O. Müller [5] auch den Lemnier, welchen Stephanus von dem Samier unterscheidet, für dieselbe Person zu halten. Wenigstens mangeln über einen *Λήμνιος, ἀνδριαντοποιὸς διάσημος* gänzlich andere Nachrichten, während bei dem vielfältigen Verkehr jener Inseln in alter Zeit ein Künstler leicht auf mehreren derselben beschäftigt gewesen sein kann. Sein Ruhm ist die Erfindung der Löthung des Erzes. Dazu erwarb er sich nach Plutarch [6] noch weitere Verdienste um Bearbeitung des Metalls, namentlich das Härten und Erweichen durch Feuer und Wasser. Von seinen Werken ist uns nur ein einziges bekannt, der eherne Untersatz zu einem silbernen Mischgefässe, welches Alyattes von Lydien nach Delphi weihte, ein Werk, so gepriesen im Alterthum, dass dadurch die Technik des Glaukos, *Γλαύκου τέχνη*, sprichwörtlich ward [7]. Eine genaue Beschreibung desselben giebt uns Pausanias [8]: „Jedes einzelne getriebene Stück des Unter-

1) Auf eine scharfe an Magerkeit grenzende Ausführung bezieht sich nach der Bemerkung Müllers (Aeg. S. 102) auch der Vergleich welchen Pausanias (X, 17, 6) zwischen corsischen Böcken in Wirklichkeit und Böcken von aeginetischer Kunst anstellt. 2) s. v. *Αἰθάλη* und *Γλαύκου τέχνη*. 3) p. 183. 4) Amalth. III, 25. 5) de def. or. 47. 6) S. d. Paroemiogr. 7) X, 16, 1.

satzes hängt an dem andern nicht durch Stifte und Nägel, sondern einzig das Loth hält sie zusammen und bildet die Verbindung des Erzes. Die Gestalt des Untersatzes gleicht zumeist einem oben abgestumpften Thurme, der auf einer breiten Grundlage aufsteigt. Jede Seite des Untersatzes aber ist nicht ganz verschlossen, sondern besteht aus ehernen Querstäben, wie an einer Leiter die Stufen. Die aufrechtstehenden Metallstücke ferner sind an der äussersten Spitze nach aussen gebogen, und hierauf ruht das Mischgefäss." Von Verzierungen in Relief erwähnt Pausanias nichts, wohl aber Athenaeus[1]): *εἴδομεν δ'αὐτὸ καὶ ἡμεῖς ἀνακείμενον ἐν Δελφοῖς, ὡς ἀληθῶς θέας ἄξιον, διὰ τὰ ἐν αὐτῷ ἐντετορευμένα ζωδάρια, καὶ ἄλλα τινὰ ζωΰφια καὶ φυτάρια ἐπιτίθεσθαι ἐπ' αὐτῷ δυνάμενα, καὶ κρατῆρας καὶ ἄλλα σκεύη. Ζῷα* wird nun zwar auch von menschlichen Figuren in Kunstwerken gebraucht, doch scheinen die Diminutive, wie die Verbindung mit den Pflänzchen darauf zu deuten, dass wir nur an Thier- und Pflanzenornamente zu denken haben, vielleicht untermischt mit der Darstellung verschiedener Trinkgefässe. Unklar ist mir, was in den Worten *ἐπιτίθεσθαι δυνάμενα* zu liegen scheint, dass ein Theil dieser Ornamente beweglich gewesen sein soll.

Was endlich die Zeit des Künstlers anbelangt, so weihte Alyattes das Werk des Glaukos um die 45ste Ol. nach Delphi, und wir würden ihn also ohne Bedenken in diese Zeit setzen, wenn nicht Eusebius (nach Mai's Ausgabe) berichtete, dass Glaukos die Löthung in der 22sten Ol. erfunden habe. Es fehlen uns alle Nachrichten, diese Angabe einer Kritik zu unterwerfen, da ja Alyattes ein früher vollendetes Werk nach Delphi senden konnte. Mag indessen Glaukos der 22sten oder der 45sten Ol. angehören, so bleibt doch seine kunstgeschichtliche Bedeutung dieselbe: nemlich durch seine Vervollkomnung der Metallarbeit weitere Fortschritte vorbereitet zu haben. Zu ihrer Betrachtung haben wir uns zunächst zu wenden.

Rhoekos und **Theodoros**

aus Samos erfinden um die 50ste Olymdiade den Erzguss. Diese Zeitbestimmung bedarf jedoch erst des Beweises, da in Bezug auf dieselbe, wie auf die Folge gleichnamiger Künstler

1) V. p. 201 B.

in derselben Schule die verschiedensten Meinungen sich gegenüberstehen. Thiersch[1]), und nach ihm Sillig und Ross[2]), rücken den Anfang dieser Schule bis gegen den Anfang der Olympiaden zurück, und lassen mit einer Unterbrechung ihre Thätigkeit bis in die funfziger Olympiaden dauern. Müller[3]) dagegen zieht die ganze Schule in drei Generationen zwischen Ol. 40—60 zusammen.

Thiersch:	Müller:
Rhoekos	Rhoekos
Theodoros, Telekles	Theodoros, Telekles
Telekles	
Theodoros	Theodoros

Ich habe früher[4]) die Müller'sche Genealogie als die richtige vertheidigt, glaube jedoch jetzt eine ganz neue, davon abweichende Ansicht aufstellen zu müssen. Prüfen wir zunächst unsere Quellen über die einzelnen Personen. Rhoekos wird einstimmig Sohn des Phileas genannt[5]) Herodot kennt ausserdem den Samier Theodoros, des Telekles Sohn[6]). Eben so nennt Pausanias wiederholt, so wie Tzetzes[7]), Theodoros, des Telekles Sohn, und Pausanias stellt diesen ausdrücklich immer mit Rhoekos als Erfinder des Erzgusses zusammen. Während nun auch Plinius[8]) nur einen Theodoros kennt, der mit Smilis und Rhoekos arbeitet, ferner Athenaeus[9]) und Himerius[10]) nur von einem Theodoros, dem Samier, wissen, erzählte Diodor[11]) eine fabelhafte Geschichte von einem Apoll des Telekles und Theodoros, den Söhnen des Rhoekos, und Athenagoras[12]) nennt eben diesen Apoll ein Werk des Theodoros und Telekles, jedoch ohne Erwähnung des Vaters. Endlich spricht Diogenes Laërtius[13]) von einem Theodoros, Sohne des Rhoekos, obwohl Hesychius Milesius[14]), dessen Worte sonst mit Diogenes übereinstimmen, die Angabe des Vaters weglässt.

1) Ep. Not. S. 56 flgd. 2) *Ἐγχ. ἀρχ.* §. 78. 3) Handb. d. Arch. §. 69. 4) Artif. lib. Graec. temp. p. 3. sqq. 5) Herod. III, 60. Paus. VIII, 14, 5; IX, 41, 1; X, 38, 3. 6) I, 51 *Θεοδώρου τοῦ Σαμίου* III, 41 *Θεοδώρου τοῦ Τηλεκλέος Σαμίου.* 7) Chil. VII. 121. v. 212. 8) 7, 198; 34, 83; 35, 152; 36, 90. 9) XII. p. 514 F. 10) ap. Phot. p. 612 Hoeschel. 11) I, 98. 12) leg. pr. Chr. p. 61. 13) II. s. 104. 14) de viris illustr.

Wir haben also:

Rhoekos, Sohn des Phileas,
Theodoros, Sohn des Telekles,
Theodoros und Telekles, Söhne des Rhoekos.

Wollte man aus diesen Gliedern, ohne eines derselben aufzugeben, eine fortlaufende Genealogie bilden, so war es nur möglich, indem man den Theodoros, Sohn des Telekles, unter die Söhne des Rhoekos herabrückte. Damit aber war Pausanias nicht in Einklang zu bringen, der gerade diesen immer mit Rhoekos zusammenstellt. Pausanias also sollte geirrt haben. Aber wer sind die Gewährsmänner, auf welche wir dieses Verdammungsurtheil begründen? Diodor nebst Athenagoras und Diogenes Laërtius, deren beiläufige Erwähnungen von Künstlern in Rücksicht auf Glaubwürdigkeit sich gewiss nicht mit Pausanias messen dürfen, welcher trotz mancher Irrthümer seine Nachrichten über die Geschichte der Künstler mit besonderer Aufmerksamkeit gesammelt hat. Diodor dagegen schöpft aus der Ueberlieferung später aegyptischer Priester, von denen schwerlich anzunehmen ist, dass sie sich um die Genealogien der Künstler vorzugsweise bekümmert haben. Erfuhr er aber auch aus ihrem Munde das Richtige, so war noch immer ein Irrthum beim Wiedererzählen möglich. Noch weniger dürften wir uns wundern, wenn Diogenes Laërtius aus Versehen den bekannten Genossen des Theodoros zu dessen Vater gemacht hätte. Wir legen deshalb diese beiden Zeugnisse zunächst bei Seite und prüfen, wie weit in allen übrigen Nachrichten die Uebereinstimmung reicht. Da finden wir nun einen einzigen Theodoros, der noch dazu nicht einfach *Σάμιος*, sondern ausdrücklich *ὁ Σάμιος* genannt wird, „der bekannte Samier", den Herodot, Pausanias gewiss noch näher bezeichnet hätten, sofern ihnen ein anderer in nicht weit davon entfernter Zeit bekannt geworden wäre. Dieser Theodoros ist aber immer Sohn des Telekles und Genosse des Rhoekos. Dadurch löst sich die ganze Verwickelung in folgendem einfachen Schema auf:

Phileas	Telekles
\|	\|
Rhoekos	Theodoros.

Den Prüfstein dieser Genealogie werden nun die chronologischen Bestimmungen abgeben, wenn wir nachweisen, dass

diese sämmtlich sich auf einen einzigen Theodoros beziehen lassen.

Den ersten sichern Haltpunkt bietet uns das silberne Mischgefäss des Theodoros, welches Kroesus vor dem Brande des Tempels nach Delphi weihte, d. i. vor Ol. 58, 1. 1). Ferner ist ein Werk des Theodoros der Ring des Polykrates, der Ol. 62 — 64 Tyrann von Samos war, diesen Ring jedoch schon früher besitzen konnte. Diesen Bestimmungen scheint nun freilich schnurstracks entgegen zu laufen, was Plinius 2) berichtet: Sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant, multo ante Bacchiadas Corintho pulsos. Auf diese Angabe gründet sich die Ansicht von Thiersch, dass diese Erfinder der Plastik am Anfange der Olympiaden gelebt und von einem späteren Geschlecht zur Zeit des Kroesus verschieden sein müssten. Allein schon Welcker 3) hat auf den Irrthum hingewiesen, in dem Plinius sich befindet, wenn er jenen Künstlern die Erfindung der Plastik anstatt des Erzgusses beilegt. Dieser Irrthum aber hatte einen zweiten im Gefolge: da bei der Vertreibung der Bacchiaden um Ol. 30 die Plastik nach Italien verpflanzt sein sollte, so musste natürlich Plinius seine angeblichen Erfinder in ein noch höheres Alter hinaufrücken. Diese Bestimmung aber fällt von selbst, sobald die Voraussetzung, die Erfindung der Plastik, als falsch nachgewiesen ist.

Eine andere Angabe führt uns auf die Geschichte des ephesischen Tempels. Diogenes Laërtius und ebenso Hesychius Milesius (so wie, nur mit Weglassung des Namens, auch Plinius) 4) erzählen nemlich, auf den Rath des Theodoros habe man die Grundlagen dieses Tempels mit Kohlen ausgefüttert, um die Feuchtigkeit des Bodens unschädlich zu machen. Es kann nicht zweifelhaft sein, auf welchen der nach einander errichteten Tempel diese Nachricht zu beziehen sey. Der älteste der Autochthonen Koresos und Ephesos 5) gehört der durchaus mythischen Zeit an. Der Bau nach dem Brande des Herostratos war nicht ein Neubau, sondern eine Wiederherstellung 6). Es bleibt also nur derjenige übrig, welcher un

1) Herod. I, 51. Paus. X, 5, 5. 2) 35, 152. 3) zu Philostr. p. 196. 4) 36, 95. 5) Paus. VII, 2, 4. 6) Strab. XIV, 640. Plin. 16, 79.

ter der Leitung des Chersiphron, wie Plinius sagt, von ganz Asien, wie richtiger Dionys von Halikarnass, von den Ioniern Kleinasiens errichtet ward[1]). Wenn nun Herodot[2]) erzählt, die meisten Säulen rührten von Kroesus her, so erklärt sich dieser Umstand leicht so, dass der Tempel von den Ioniern begonnen ward, ehe sie mit Kroesus in Krieg geriethen, dieser aber nach ihrer Besiegung den Bau fortführte. Es dürfte freilich bei der Heiligkeit des Zwecks auch nicht auffallen, wenn etwa Kroesus vor Beginn des Krieges die Säulen den Ioniern zum Geschenk gemacht hätte. Doch würden wir auch hieraus nichts bestimmtes über den Beginn des Baues folgern können, wüssten wir nicht, dass das Gebälk auf den Säulen von Metagenes, dem Sohne des ersten Architekten Chersiphron, errichtet wurde[3]), woraus sich ergiebt, dass der Tempel kaum so lange vor Kroesus begonnen sein konnte, als der Vater im Alter vom Sohne entfernt steht, d. i. also etwa Ol. 50.

Sonach treffen alle Bestimmungen auf die Zeit zwischen Ol. 50—60 zusammen, und damals also wird Rhoekos in Gemeinschaft mit Theodoros gearbeitet haben, vielleicht so, dass er als der ältere ursprünglich der Lehrer des zweiten war und darum später aus Missverständniss für den Vater gehalten ward. Ebenso konnte Theodoros aber auch mit seinem Vater Telekles an einem Werke gemeinschaftlich thätig gewesen sein, und die Angabe des Diodor und Athenagoras würde demnach wenigstens theilweise auf Wahrheit beruhen. Für die angegebene Zeit passt endlich auch die Verbindung mit Smilis, dem Zeitgenossen der Schüler des Dipoenos und Skyllis, welche schon früher berührt worden ist.

Von den Werken des Rhoekos und Theodoros ist ein Theil schon in den bisherigen Erörterungen erwähnt worden. Zur bessern Uebersicht wird aber auch eine Wiederholung in systematischer Anordnung nicht überflüssig sein. Wir beginnen mit den architektonischen:

1) Das lemnische Labyrinth bauten sie in Gemeinschaft mit Smilis. Es befanden sich an demselben 150 Säulen, die bei der Bearbeitung vermittelst eines Mechanismus gedreht wurden, zu dessen Bewegung die Kraft eines Knaben hin-

1) Plin. 7, 37—38. Dion. Hal. IV, 25. Strab. l. l. Vitr. VII, praef. §. 16. coll. 12. 2) I, 92. 3) Vitr. X, 2, 12.

reichte. Zu Plinius Zeit waren nur noch wenige Ueberreste vorhanden (Plin. 36, 90).

2) Am Heraeon zu Samos war nach Herodot (III, 60) Rhoekos der erste Architekt. Vitruv (VII. praef. §. 12) aber erzählt, dass Theodoros über diesen Tempel geschrieben habe. Er wird also wenigstens bei dem Bau thätig gewesen sein. Der Tempel war von der dorischen Ordnung, das Bild von Smilis, s. oben.

3) Dem Theodoros allein wird die Zubereitung des Bodens für den ephesischen Tempel beigelegt; so wie auch

4) die Skias zu Sparta sein ausschliessliches Werk war (Paus. III, 12, 8). Der Name des Baues bezeichnet ein Schattendach, und wird besonders von kuppelartigen Anlagen gebraucht. Obwohl nun auch die spartanische Skias sicher ein Rundbau war (Etym. magn. s. v. *Σκιάς*), so dürfen wir doch schwerlich annehmen, dass in dieser frühen Epoche ein so umfangreiches Gebäude, in dem noch zu Pausanias Zeit Volksversammlungen gehalten wurden, mit einer steinernen Kuppel bedeckt gewesen sei.

Von statuarischen Werken erwähnt Pausanias:

5) die Erzfigur der Nacht beim Tempel der ephesischen Artemis von Rhoekos (X, 38, 3). Er nennt sie älter und roher als die Athene in Amphissa, die nach seiner Meinung fälschlich als von der trojanischen Beute herrührend bezeichnet wurde.

Von Theodoros kennt Pausanias (l. l.) kein Werk in Erz, dagegen meldet

6) Plinius (34, 83), dass er in Samos sein eigenes Bild in Erz gegossen habe. An demselben ward ausser der wunderbaren Aehnlichkeit noch besonders die grosse Feinheit der Arbeit gerühmt. Es hielt in der Rechten die Feile, in der Linken aber mit drei Fingern ein Viergespann von solcher Kleinheit, dass das ganze Gespann, Wagen und Lenker von den Flügeln einer zugleich gemachten Fliege zugedeckt wurden. Es war, sofern nicht etwa die Worte des Plinius gänzlich verderbt sind, von Samos nach Praeneste versetzt worden. So fabelhaft diese Nachricht überhaupt klingt, so muss sie bei dem hohen Alter des Künstlers noch mehr Verdacht erregen. Nichts desto weniger möchte ich sie nicht zu vorschnell verwerfen, da wir sehen werden, dass Theodoros sich eben so-

wohl auf Metallarbeit im Kleinen, als im Grossen verstand. Berühmt war namentlich:

7) der Ring des Polykrates. Doch ist es zweifelhaft, ob der Stein, der ihn zierte, geschnitten oder nur von Theodoros kunstreich in Gold gefasst war (vgl. Strab. XIV, p. 638. Paus. VIII, 14, 5. Clem. Alex. protr. III, p. 247 Sylb. Plin. 37, 4. Herod. III, 41). Welcker (zu Müllers Arch. §. 97) ist sogar geneigt, die ganze Geschichte für eine Fabel zu halten.

Dem Theodoros werden ferner zugeschrieben:

8) das silberne Mischgefäss, 600 Amphoren haltend, welches Kroesus nach Delphi weihete. Herodot (I, 51) meint, es sei ein Werk von keineswegs gewöhnlicher Art: *οὐ γὰρ τὸ συντυχὸν φαίνεταί μοι ἔργον εἶναι.*

9) Ein anderes g o l d e n e s M i s c h g e f ä s s befand sich nach Amyntas (*ἐν σταθμοῖς*: Athen XII, 514 F) in den Gemächern der Perserkönige.

10) Ein goldener Weinstock mit Trauben von eingelegten Edelsteinen an demselben Orte wird ebenfalls ein Werk des Theodoros genannt (Himer. ap. Phot. p. 612 Höschel; cf. Athen. XIV, 513 F, 539 D).

11) Endlich ist noch das Xoanon des pythischen A p o l l o zu Samos zu nennen, welches Athenagoras (leg. p. Chr. p. 61) nur kurz erwähnt, Diodor (I, 98) dagegen ausführlich bespricht. Er erzählt, Telekles habe die eine Hälfte des Bildes in Samos, Theodoros die andere zu Ephesos gefertigt: trotz dem hätten nachher beide Hälften genau an einander gepasst, weil sie nach dem aegyptischen Kanon gearbeitet gewesen wären, der jede Form nach ihrem relativen Maasse fest bestimme. So berichteten ihm die aegyptischen Priester; er selbst hatte das Werk nicht gesehen: *εἶναι δ' αὐτὸ λέγουσι κατὰ τὸ πλεῖστον παρεμφερὲς τοῖς Αἰγυπτίοις*, und seine Gewährsmänner aller Wahrscheinlichkeit nach eben so wenig. Nehmen wir dazu die innere Unwahrscheinlichkeit, um nicht zu sagen, Unmöglichkeit des beschriebenen Verfahrens, so sind wir gewiss zu der Frage berechtigt, ob der ganzen Erzählung nur irgend etwas Wahres zu Grunde liege. Dass das Bild *τὰς μὲν χεῖρας ἔχον παρατεταμένας, τὰ δὲ σκέλη διαβεβηκότα* gebildet sein sollte, genügt zum Beweise aegyptischen Ursprungs noch keineswegs. Wir sehen daraus nur, dass es in alterthümlich strenger Weise gefasst war, woran auch sonst niemand zwei-

feln würde: etwa in der Weise des Apollo von Tenea (Mon. dell' Inst. IV, t. 44).

Nehmen wir alle diese Nachrichten zusammen, so sind wir allerdings nicht im Stande, aus ihnen einen bestimmten Styl dieser Künstler nachzuweisen. Wohl aber müssen die bedeutenden technischen Fortschritte unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, durch die Theodoros noch mehr als Rhoekos seinen Ruhm begründet hat. Ihm legt Plinius (7, 198) noch ausdrücklich die Erfindung des Winkelmaasses, der Richtwage, der Drehbank, des Schlüssels bei. Den Nutzen der Drehbank erprobte er bei den Säulen des Labyrinths. Glänzend beseitigte er die localen Hindernisse bei der Anlage des ephesischen Tempels. Eigenthümlichkeit verräth auch die Skias in Sparta. Endlich ist wohl die Nachricht, dass er über den Tempel der Hera zu Samos geschrieben habe, nicht gänzlich zu verwerfen, wenn auch immerhin seine Aufzeichnungen nicht mehr, als eine Art Grundriss nebst Angabe der Verhältnisse und Maasse in Zahlen enthalten haben mögen. In dieser Ausdehnung ist aber eine schriftliche Ueberlieferung für die Entwikkelung und gleichmässige Fortbildung einer Kunst, die nicht, wie die Sculptur, von einfacher Nachahmung der Natur ausgeht, sondern für ihre Zwecke erst die Formen erfinden muss, selbst in so alter Zeit mit Nothwendigkeit vorauszusetzen. Wir betrachten daher Theodoros als den ersten uns bekannten Künstler, der, wenn auch zunächst zu durchaus praktischen Zwecken, seine eigenen Erfahrungen den nachfolgenden Künstlern durch schriftliche Aufzeichnung nutzbar zu machen gesucht hat (vgl. unten in dem Abschnitt über die Architekten).

Bewundernswerth erscheint es ferner an Theodoros, wenn er nicht minderen Ruhm, als durch seine architektonischen Werke, auch durch Metallarbeit erwirbt. Die verschiedenen von einander unabhängigen Erwähnungen lassen keinen Zweifel darüber, dass er hier im Kleinsten und Feinsten, wie im Grossen gleich gewandt war. Es wird dadurch nicht unwahrscheinlich, dass bei der Erfindung des Erzgusses das Hauptverdienst ihm gebührt. Dieser Fortschritt aber ist bei weitem der wichtigste, welchen die griechische Kunst den beiden Samiern verdankt; seine Bedeutung zeigt sich sehr bald durch den Erfolg; denn während die ältere Art der Metallbearbeitung, durch Treiben, Löthen, Niethen, wenigstens für künstlerische Zwecke immer

mehr ausser Anwendung kommt, finden wir im Beginn der nächsten Epoche die Kunst des Erzgusses über ganz Griechenland verbreitet. In Samos selbst hatten indessen Theodoros und Rhoekos keine Nachfolger von Bedeutung. Wir wenden uns daher nach einer benachbarten Insel, wo die Kunst durch Bearbeitung eines andern Materials, des Marmors, sich ein neues Feld der Thätigkeit eröffnete.

Die Familie des Melas auf Chios.

Plinius nennt als die ersten berühmten Marmorbildner den Dipoenos und Skyllis. Wahrscheinlich aber fand er bei der Benutzung neuer Quellen, dass er geirrt habe, und schob daher folgenden Zusatz ein[1]): „Als diese lebten, war bereits auf der Insel Chios der Bildhauer Melas gewesen, sodann dessen Sohn Mikkiades, und darauf sein Enkel Archermos, dessen Söhne Bupalos und Athenis in der Kenntniss dieses Kunstzweiges sogar hochberühmt waren, zur Zeit des Dichters Hipponax, von dem es gewiss ist, dass er in der 60sten Olympiade lebte. Wenn nun jemand ihre Familie bis zum Urgrossvater rückwärts verfolgt, wird er finden, dass der Beginn dieser Kunst mit dem Anfange der Olympiaden zusammenfällt." Ein warnendes Beispiel der chronologischen Berechnungen des Plinius! Ein Mensch lebt etwa 60 Jahre, vier also 4×60, d. i. 60 Olympiaden! Ein Menschenalter wird aber nach allgemeiner Annahme nur zu dreissig Jahren in Anschlag gebracht, woraus sich uns Folgendes ergiebt: War

Melas	geboren . . .	Ol. 30
Mikkiades	„ . . .	„ 37
Archermos	„ . . .	„ 45
Bupalos u. Athenis	„ . . .	„ 52

so hatten die letzteren Ol. 60 ein Alter von etwa 30 Jahren.

Ueber die Namen dieser Künstler mögen wenige Bemerkungen genügen.

Melas ist ein auch sonst vorkommender Name, also aus der besten Handschrift des Plinius statt des ungewohnten Malas aufzunehmen. Archermus als Name des dritten dieser Künstler findet sich zweimal in der Bamberger Handschrift; und da auch einige andere darauf führen, der Name selbst aber nicht gegen die Sprache verstösst, so ist kein Grund, ihn

1) 36, 11.

zu verwerfen und statt seiner Anthermus oder Archenus zu schreiben, letzteres nach einer Conjectur zum Scholiasten des Aristophanes [1]: *Ἀρχένους γάρ φησι καὶ τὸν Βουπάλου καὶ Ἀθήνιδος πατέρα, οἱ δὲ Ἀγλαοφῶντα τὸν Θάσιον ζωγράφον πτηνὴν ἐργάσασθαι τὴν Νίκην, ὡς οἱ περὶ Καρύστιον τὸν Περγαμηνόν φασιν.* Sillig nemlich hielt den Anfang dieser Stelle für verderbt und lückenhaft, und wollte so ändern: *Ἀρχένουν γάρ φησι Ἴων τὸν Χῖον καὶ τὸν Βουπάλου κ. τ. λ.* Wogegen Welcker bemerkt [2]: „Lässt man alles unangetastet, Archenus also als Schriftsteller, welchem dann (Antigonos) Karystios oder Karystios der Pergamener, der *περὶ διδασκαλιῶν* geschrieben hatte, entgegengesetzt wird, so ist alles vollkommen in Ordnung; und dass der Vater des Bupalos und Athenis nicht ausdrücklich genannt ist, deutet auf seine Berühmtheit und zugleich auf die grössere der Söhne." — Der Bruder des Bupalos endlich heisst fast in allen Handschriften des Plinius Anthermus, und dieser Name an sich ist von Welcker als griechisch vertheidigt worden. Da indessen beim Scholiasten des Aristophanes so wie bei Suidas [3]) die Lesart Athenis bis jetzt wenigstens noch feststeht, so mag sie der des Plinius vorgezogen werden, die leicht durch eine Verwechselung mit dem kurz vorher genannten Archermus entstanden sein kann.

Melas und Mikkiades sind nur durch diese einzige Erwähnung des Plinius bekannt. Ueber Archermos meldet er [4]) noch, dass sich Werke von ihm auf den Inseln Delos und Lesbos befunden hätten. Aus dem bereits angeführten Scholiasten des Aristophanes ersehen wir ferner, dass Archermos die Nike mit Flügeln bildete. — Mehr erfahren wir von Bupalos und Athenis, namentlich dem ersteren, welcher der Berühmtere gewesen und selbst in den berüchtigten Spottversen des Hipponax vorzugsweise angegriffen zu sein scheint. Ueber diese Feindschaft berichtet Plinius [5]): Hipponax sei ganz besonders hässlich von Gesicht gewesen, weshalb die Künstler in übermüthigem Scherze sein Bild in den Kreisen der Spötter ausgestellt hätten. Darüber aufgebracht habe Hipponax die Bitterkeit seiner Gedichte in einem solchen Grade gegen sie losgelassen, dass er sie nach der Meinung Einiger bis zum Aufhängen getrieben, was indessen falsch sei, da sie auf den

1) Av. 573. 2) Kl. Schr. III, 484. 3) s. v. Ἱππῶναξ. 4) §. 13. 5) §. 12.

benachbarten Inseln noch später Bildwerke gemacht hätten. Spottbilder giebt auch Suidas [1]) als Veranlassung der Feindschaft an. Andere fanden sie darin, dass Bupalos seine Tochter dem Hipponax zur Ehe zu geben verweigert habe [2]). Bei dem gegenseitigen Hasse mögen beide Angaben ihren Grund haben. Sicherlich aber ist ein Irrthum, was Archelaos von Cypern [3]) erzählt, dass Stesichoros, als seine Geliebte Helena ihm abtrünnig geworden und zum Bupalos gegangen sei, die bekannten Worte Ἑλένη ἑκοῦσα ἀπῆρε geschrieben habe. Stesichoros starb Ol. 56, 4 in einem Alter von 85 Jahren [4]) und passt also nicht zum Nebenbuhler des Bupalos, der erst später mit Hipponax in Streit geräth.

Ueber die Werke des Bupalos und Athenis hören wir zunächst Plinius:

1) Schon erwähnt wurden ihre Werke in Delos. Plinius fügt hinzu, dass die Künstler ein Gedicht des Inhalts darunter gesetzt: nicht nur durch Weinstöcke sei Chios berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos.

2) Ein Bild der Diana von ihrer Hand zeigte man zu Lasos (auf Kreta: Plin. 4, 59), sofern nicht nach der früheren Lesart Jasos den Vorzug verdient, das, in Karien gelegen, dem Vaterlande der Künstler benachbarter ist.

3) In Chios selbst soll sich von ihnen ein Gesicht der Diana befunden haben, welches hoch aufgestellt den Eintretenden traurig, den Herausgehenden erheitert anzublicken schien.

4) Zu Rom sah man Werke von ihnen am palatinischen Apollotempel im Giebel und fast an allen Bauten, die Augustus errichtete.

Dem Bupalos allein werden zugeschrieben:

5. 6) bekleidete Chariten im Heiligthum der beiden Nemeses zu Smyrna und zu Pergamos im Gemache des Attalos (Paus. IX, 35, 2).

7) Die Tyche zu Smyrna (wahrscheinlich die Stadtgöttin). Er bildete sie zuerst mit dem Polos auf dem Haupte und dem Horn der Amalthea in der einen Hand, um auf diese Weise das Wirken der Göttin anzudeuten (Paus. IV, 30, 4). Diese Dar-

1) s. v. Ἱππῶναξ. 2) vgl. Welcker Fragm. Hipp. p. 12. 39. 3) bei Photius bibl. p. 481. 4) s. Clinton Fasti h. a.

stellung erinnert deutlich an die Bilder der römischen Fortuna, und vielleicht war sie der Urtypus derselben.

8) Bei dieser Gelegenheit bemerkt Pausanias, dass Bupalos nicht nur ein tüchtiger Bildhauer, sondern auch Architekt gewesen sei. Wir kennen indessen keines seiner Werke. In der Nachricht des Cedrenus [1]), dass sich im Palast des Lausos zu Konstantinopel die Samische Hera befunden habe, ein Werk des Lysipp und des Bupalos, lässt sich die etwa zu Grunde liegende Wahrheit nicht nachweisen.

Das Material der Statuen dieser Künstler war nach Plinius [2]) der parische, Lychnites genannte Marmor, weniger durch Weisse als durch Schönheit des Kornes ausgezeichnet. Im übrigen können wir das Verdienst der Künstler weniger nachweisen, als vermuthen. Beachtenswerth ist die Vorliebe des Augustus für ihre Werke, die auch sonst in Rom nicht unbekannt geblieben zu sein scheinen. Darauf deutet eine in der römischen Campagne gefundene Basis mit der Inschrift

ΒΟΥΠΑΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ,

die zwar wegen des Imperfectum aus römischer Zeit ist, aber doch zu einem wirklich alten Werke des Bupalos gehört haben kann [3]). Die Giebelgruppe, welche Augustus nach Rom versetzte, ist die erste, von der wir Nachricht haben, und zeigt, dass man schon damals sich an umfangreichere Werke wagte, das Material also ohne zu grossen Zeitaufwand technisch zu behandeln verstand. Einen weiteren Schluss auf ihre Kunstrichtung könnte man aus dem Umstande zu ziehen versucht werden, dass nur Frauenbildungen von ihnen angeführt werden: allein dies kann ein reiner Zufall sein.

Söhne oder Schüler der Urenkel des Melas werden nicht genannt. Ein Landsmann und wahrscheinlich Zeitgenosse war:

Bio. Diogenes Laërtius (IV, 58) führt als den zehnten ihm bekannten Bio einen Bildhauer aus Klazomene oder Chios an, dessen Hipponax erwähne. Aber auch der achte in der Reihe ist Bildhauer, und, wenn auch nach Polemon Milesier, doch vielleicht dieselbe Person. Eine passende Stelle findet hier:

1) Ann. p. 322 B. 2) §. 14. 3) Visconti Opp. var. II. p. 44. C. J. Gr. n. 6141. Mit der Statue einer kauernden Venus ist die Inschrift nur aus Versehen in Verbindung gebracht.

B y z e s von Naxos, wegen eines Fortschrittes der Marmorbereitung, freilich zunächst für architektonische Zwecke; er erfand nemlich, den Marmor zu sägen und auf diese Weise Dachziegel zu schneiden, wie sie später z. B. beim Tempel des Zeus zu Olympia angewendet wurden. Pausanias, der ihn allein, und nur einmal (V, 10, 2) erwähnt, setzt ihn in die Zeit des Lyders Alyattes und des Mederkönigs Astyages, also etwa Ol. 50. Dass er auch Bildhauer gewesen sei, ward dem Pausanias in Olympia erzählt. Man stützte sich dabei auf folgende Inschrift von Statuen, die sich in Naxos befanden:

Νάξιος Εὔεργός με γένει Λητοῦς πόρε, Βύζεω
παῖς, ὅς πρώτιστος τεῦξε λίθου κέραμον.

Allein sie liefert für die aufgestellte Behauptung keinen Beweis, sondern handelt nur von einem Geschenke, welches Euergos, des Byzes Sohn, dem Apollo oder der Diana weihet: ja nach dem zweiten Satze der Inschrift muss es sogar ungewiss bleiben, ob der Ruhm der Erfindung, Marmorziegel zu schneiden, dem Byzes oder nicht vielmehr dem Euergos gebührt. Vgl. Schubart in der Ztschr. f. Altwsch. 1849 S. 386 ff.

Ferner führe ich hier noch eine Inschrift an, die auf der Insel Melos gefunden und nach Venedig in das Museum Nani versetzt worden ist. Sie ist in zwei Cannelirungen einer niedrigen dorischen Säule eingehauen:

ΓΑϞΔϞοΜΕΚΓΗΑΝΤοϞΔΕΚΜΑϞΤοΔΑΜΕΝΓΗΕΜΑᒣΑΛΜΑ
ΜοϞᒣΑΡΕΓΕVΚΗοΜΕΝοΜΤοVΤΕΤΕΙΕΜΜΕᒣΡοΓΗοΝ

Böckh (C. Inscr. n. 3) liest dieselbe folgendermaassen:

Παῖ Διός, Ἐκφάντῳ δέξαι τόδ' ἀμεμφὲς ἄγαλμα·
σοὶ γὰρ ἐπευχόμενος τοῦτ' ἐτέλεσσε γρόφων

und setzt sie in die Zeit des Solon oder Pisistratus. Er lässt unentschieden, ob die Säule ein Weihgeschenk getragen habe, und vermuthet, dass **E k p h a n t o s** vielleicht nur die von ihm selbst bearbeitete Säule dem Sohne des Zeus, wahrscheinlich Apollo, geweiht habe. Welcker (Sylloge n. 119 ([21]) dagegen liest *Ἐκφαντοῖ* (als Vokativ von *Ἐκφαντώ*) und *Τρόφων* oder *Γρόφων*, und erklärt Ekphanto als einen Beinamen der Zeustocher Eileithyia, welcher **T r o p h o n** oder **G r o p h o n** ein möglicher Weise von ihm selbst gefertigtes Geschenk weihet. Für die Künstlergeschichte indessen erhalten wir, auch wenn wir

uns für die letztere Annahme entscheiden, kein Ergebniss von Bedeutung.

Endlich bezieht Böckh (in den Schr. d. Berl. Akad. 1836 S. 41 flgd.) zwei der ältesten Felseninschriften von Thera auf Künstler: n. 4, welche er liest: *Ἀρίμανος τοῦ Ἕκνα Ῥόδιορ ἐξαίη*, und n. 6: *Ἐπάγατος ἐποίει*. Nach den Angaben über die Oertlichkeit scheint es jedoch zweifelhaft, ob je Kunstwerke zu diesen Inschriften gehört haben: Arimanos und Epagatos dürfen daher nicht mit Bestimmtheit Künstler genannt werden.

Die Schule des Dipoenos und Skyllis.

Die Künstler von Samos und Kreta bildeten vereinzelte Gruppen. Zusammenhang liess sich weder mit vorhergehenden, noch mit späteren Künstlern nachweisen. Dipoenos und Skyllis dagegen führen uns wieder auf Daedalos zurück. Sie stammen von der Insel Kreta und heissen Schüler, ja Söhne des Daedalos[1]), d. h. sie sind aus der Schule daedalischer Kunstübung auf Kreta hervorgegangen. Eine Zeitbestimmung giebt Plinius in folgenden Worten: Durch Bearbeitung des Marmors erlangten zuerst Ruhm Dipoenos und Skyllis, geboren auf der Insel Kreta, als noch die Meder herrschten und ehe Cyrus unter den Persern zur Herrschaft gelangte, d. i. ungefähr in der 50sten Ol. Nicht ganz klar ist dabei, ob diese Olympiade die Zeit der Geburt oder die Blüthe bezeichnen soll. Nun hat O. Müller aus armenischen Quellen mit ziemlicher Sicherheit nachgewiesen, worauf sich die ganze Angabe des Plinius bezieht. Cyrus hatte mit der Beute des Kroesus auch eine Statue des Herakles von Dipoenos und Skyllis, so wie einen Apoll und eine Diana, wahrscheinlich von denselben Künstlern, aus Lydien fortgeführt. Daraus folgt allerdings nur, dass die Künstler schon vor der Besiegung des Kroesus (Ol. 58, 3) thätig waren. Sehen wir uns nun später genöthigt (s. Kallon), ihre Lebenszeit noch bis nach dieser Zeit auszudehnen, so wird die 50ste Ol. allerdings eher die Zeit ihrer Geburt, als ihrer Blüthe bezeichnen.

Von ihren Werken führt

1) Plinius eine aus vier Figuren bestehende Gruppe an: Die Künstler begaben sich nach Sikyon, welches lange die Va-

1) Paus. II, 15, 1; III, 17, 6. Plin. 36, 9.

terstadt aller Metallwerkstätten gewesen war. Die Sikyonier hatten von Staatswegen ihnen Götterbilder verdungen; doch ehe sie vollendet waren, gingen die Künstler, weil sie sich beleidigt glaubten, nach Aetolien. Sofort überfiel Sikyon Hungersnoth, Unfruchtbarkeit und schreckliches Leid. Als man Abhülfe suchte, antwortete der pythische Apoll, sie werde erfolgen, wenn Dipoenos und Skyllis die Götterbilder vollendeten. Dies erlangte man durch hohen Lohn und Zugeständnisse. Es waren aber Bilder des Apollo, der Artemis, des Herakles, und der Athene, welches letztere nachher vom Blitze getroffen wurde." Es ist eine sehr wahrscheinliche Vermuthung O. Müller's, dass diese Statuen sich auf den von alten Künstlern mit Vorliebe gebildeten Dreifussraub beziehen. Natürlich waren die Statuen jede für sich gearbeitet, und nur in ähnlicher Weise, wie die Giebelgruppen, zu einer Handlung vereinigt. Dagegen wage ich Müller nicht beizustimmen, wenn er diese Bilder für dieselben hält, die sich unter der Beute des Kroesus befanden. Wegen der Geschichte ihrer Entstehung mussten den Sikyoniern die ihrigen für besonders heilig gelten, und ich sehe nicht ein, weshalb der Umstand, dass die Athene später (wer weiss, wann?) vom Blitze getroffen wurde, dieser Verehrung sollte Abbruch gethan haben. Ich betrachte daher

2) die Statuen im Besitze des Kroesus als ein zweites Werk. Sie sollen von Erz und vergoldet gewesen sein.

3) In Kleonae sah Pausanias (II, 15, 1) ein Bild der Athene.

4) In Argos befanden sich im Tempel der Dioskuren die Statuen dieses Zwillingspaares nebst denen ihrer Söhne Anaxis und Mnasinus und der Mütter derselben Hilaeira und Phoebe. Die Bilder waren von gewöhnlichem und Ebenholz, die Rosse ebenfalls meist von Ebenholz, einiges daran aber von Elfenbein (Paus. II, 22, 4. cf. Clem. Alex. protr. p. 14 Sylb.)

5) Eine Statue des Herakles in Tirynth, und

6) ein Xoanon der Artemis Munychia in Sikyon erwähnt Clemens Alexandrinus (l. l.).

7) Eine noch verwirrtere Notiz, als über Bupalos, hat Cedrenus (ann. p. 322 B) auch über Dipoenos und Skyllis: „Im Palast des Lausos zu Konstantinopel stand auch ein Bild der lindischen Athene, vier Ellen hoch aus Smaragdstein, ein

Werk der Bildhauer Skyllis und Dipoenos, welches einst Sesostris, Tyrann von Aegypten, dem lindischen Tyrannen Kleobulos sandte." Trotz aller Verwirrung erlaubt jedoch die Nennung der Künstlernamen kaum, die ganze Nachricht für erfunden zu halten: sie mochte sich immerhin an eine Athenestatue derselben anknüpfen, die wirklich vorhanden, aber freilich wohl nicht aus Smaragd, sondern vielleicht nur aus parischem Lychnites gearbeitet war, dessen sich diese Künstler nach Plinius Angabe vorzugsweise bedienten.

Die genannten Werke bilden sicher nur einen kleinen Theil der einst vorhandenen: denn Plinius bemerkt, dass Ambrakien, Argos, Kleonae mit Werken des Dipoenos angefüllt waren. Der Hauptsitz ihrer Thätigkeit war also die Gegend von Argos und Sikyon, Ambrakien nur in einer Zwischenzeit. In Kleinasien ist wegen der Werke im Besitz des Kroesus ihre Gegenwart nicht nothwendig vorauszusetzen, da dieser König im lebhaftesten Verkehr mit Griechenland stand. In Kreta, ihrem Vaterlande, finden wir keine Spur von ihnen. Auffallend aber ist es, dass uns nichts von ihrer Gegenwart in Sparta ausdrücklich berichtet wird, auf dessen Kunst sie unbedingt den grössten Einfluss übten:. mehrere ihrer Schüler sind Spartaner, und zwar die bedeutendsten spartanischen Künstler, von denen wir überhaupt etwas wissen.

Schüler des Dipoenos und Skyllis in und aus Sparta.

Wir lernen sie aus drei Stellen des Pausanias kennen, die ausführlich mitgetheilt zu werden verdienen:

„Im Schatzhause der Epidamnier zu Olympia befand sich die Himmelskugel, von Atlas getragen, ferner Herakles und der Apfelbaum bei den Hesperiden und um den Baum gewunden der Drache, auch dieses aus Cedernholz, Werke des Theokles, Sohnes des Hegylos: dass sie dieser mit seinem Sohne zusammen gemacht, sagen die Schriftzeichen auf der Himmelskugel. Die Hesperiden selbst waren von den Eleern von dem Orte ihrer ersten Aufstellung weggenommen und befanden sich noch zu Pausanias Zeit im Heraeon" (Paus. VI, 19, 5.) Der Anfang der Stelle ist lückenhaft: dass „auch" diese Werke von Cedernholz waren, setzt eine vorhergehende Erwähnung von andern ähnlicher Art voraus.

2) Die Megarer weiheten in ihr Schatzhaus zu Olympia Figuren aus Cedernholz mit Gold verziert: Den Kampf des Herakles gegen Acheloos. Man sah dort Zeus, Deïaneira, Acheloos, Herakles und Ares, welcher dem Acheloos zu Hülfe kommt. Früher stand auch das Bild der Athene als Helferin des Herakles dabei: zu Pausanias Zeit befand es sich neben den Hesperiden im Heraeon. Im Giebel des Schatzhauses war der Krieg der Götter und Giganten dargestellt. Die Inschrift eines Schildes über dem Giebel aber sagte aus, dass es von der Beute eines Sieges über die Korinther gebaut sei. Pausanias setzt diesen Sieg unter das lebenslängliche Archontat des Phorbas zu Athen, und lässt das Schatzhaus später bauen: „Die Weihgeschenke mussten sie aber schon seit alter Zeit haben, da sie der Lakedaemonier D o n t a s, ein Schüler des Dipoenos und Skyllis, gemacht hatte." (Paus, VI. 19, 9.) Böckh[1]) macht darauf aufmerksam, dass Pausanias den Dontas als einen Daedaliden für einen uralten Künstler hält, und daher seine Werke für älter erklärt, als das Gebäude, in denen sie sich befanden. Uns führt die Zeit des Dontas zur umgekehrten Vermuthung, nemlich das lange nach Phorbas errichtete Gebäude mit Dontas gleichzeitig zu setzen. Vielleicht war dann auch der Giebelschmuck, wenn nicht von Dontas selbst, doch von einem Künstler derselben Schule.

3) „Im Tempel der Hera zu Olympia steht [ihre eigene Bildsäule und die] des Zeus. Die der Hera sitzt auf einem Throne, daneben steht [Ares?] bärtig, mit einem Helme auf dem Haupte. Es sind dies Werke (ἁπλᾶ?). Die auf Thronen sitzenden Horen, welche darauf folgen, machte der Aeginet S m i l i s. Neben ihnen steht ein Bild der Themis, als der Mutter der Horen, von der Hand des D o r y k l e i d a s, eines Lakedaemoniers von Geburt und Schülers des Dipoenos und Skyllis. Die Hesperiden, fünf an der Zahl, machte T h e o k l e s, auch er ein Lakadaemonier und Sohn des H e g y l o s; er soll gleichfalls bei Skyllis und Dipoenos gelernt haben. Die Athene mit Helm, Speer und Schild soll ein Werk des Lakedaemoniers M e d o n [oder Dontas] sein, der ein Bruder des Dorykleidas, und bei denselben Meistern in die Lehre gegangen sei. Kore und Demeter sitzen, Apollo und Artemis stehen

1) C. Inscr. I. p. 47 sqq.

einander gegenüber. Es befinden sich daselbst auch Leto, Tyche, Dionysos und Nike mit Flügeln: wer sie gemacht, vermag ich nicht anzugeben, doch scheinen auch sie mir zu den vorzüglich alten zu gehören. Die besagten Werke sind von Elfenbein und Gold." (Paus. V, 17, 1.)

Zunächst einige Bemerkungen über Einzelnheiten. In der einen Stelle heisst es, die Athene, welche dem Herakles gegen Acheloos beistand, ein Werk des Dontas, sei nach dem Heraeon versetzt. Dort aber nennt sie Pausanias ein Werk des Medon, eines Bruders des Dorykleidas: *ἔργον εἶναι Μέδοντος, τοῦτον δὲ ἀδελφόν τε εἶναι Δορυκλείδου.* Durch eine geringe Veränderung: *ἔργον εἶναι μὲν Δόντα, τοῦτον δὲ κ. τ. λ.*, wodurch *δὲ* noch eine bessere Beziehung auf *μὲν* erhält, werden beide Erwähnungen in Uebereinstimmung gebracht. Vielleicht ist aber der Name des Dontas auch noch an einer dritten Stelle versteckt, nemlich am Anfange der Beschreibung der Werke im Heraeon. In den ersten Worten scheinen ausser dem Bilde der Hera noch zwei andere, des Zeus und vielleicht des Ares, erwähnt zu sein. Von diesen nun heisst es: *ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ.* Allein eine genügende, schlagende Erklärung des Ausdruckes *ἁπλᾶ* ist bis heute noch nicht gegeben worden. Den bisherigen Vorschlägen mag noch der angereiht werden, dass *ἁπλᾶ* sich auf einen einfachen Stoff, Holz oder Marmor beziehe, im Gegensatz zu den zusammengesetzten, Cedernholz, Elfenbein, Gold, aus welchen die folgenden Werke gebildet waren. Nun aber hat I. Bekker wegen der unmittelbar folgenden Worte: *τὰς δὲ ἐφεξῆς ...Ὥρας ἐποίησεν Αἰγινήτης Σμῖλις*, vermuthet, es sei in *ἁπλᾶ* der Name eines Künstlers versteckt, und es ist nicht zu läugnen, dass dadurch der Zusammenhang der Rede aufs schönste hergestellt würde. Deshalb schlägt Kayser[1]) vor, wegen der Aehnlichkeit der Buchstaben den Namen des Ageladas in den Text zu setzen. Allein wir müssen Anstoss nehmen, diesen Künstler der 70er Olympiaden mit den übrigen, die sämmtlich bald nach Ol. 60 thätig sein mussten, in Verbindung zu bringen. Die Aehnlichkeit der Buchstaben ist aber mindestens eben so gross, wenn wir *ΑΠΛΑ* in *ΔΟΝΤΑ* verändern, und Dontas gehört schon ohnehin unter die im Folgenden genannten Künstler. Auffällig

1) Rhein. Mus. N. F. V. S. 349.

ist höchstens, dass Pausanias nicht sogleich bei der ersten Erwähnung von seinem Vaterlande und Geschlechte spricht: aber er konnte dies des Zusammenhanges wegen bis zur Erwähnung seiner Mitschüler aufschieben.

Zur bessern Uebersicht stellen wir noch einmal kurz die Werke jedes Einzelnen zusammen: Wir fanden

von Theokles: Atlas mit der Kugel, Herakles und fünf Hesperiden nebst dem Baume und dem Drachen;

von Dorykleidas: Themis als Mutter der Horen;

von Dontas, seinem Bruder: Zeus, Deïaneira, Acheloos, Herakles, Ares und Athene; dazu vielleicht im Heraeon Hera, Zeus und Ares.

Ausser den Horen des Smilis lassen sich die sonst noch angeführten Werke im Heraeon keinem bestimmten Künstler beilegen. Alle aber haben unter sich eine gewisse Verwandtschaft, durch die sie sich namentlich den Erzarbeiten von Samos, den Marmorarbeiten von Chios als eine selbstständige Klasse zur Seite stellen. Sie gehören sämmtlich einer neuen Entwickelung der Holzsculptur an, die schon unter Dipoenos und Skyllis begonnen hatte, aber von diesen lakedaemonischen Künstlern ausschliesslicher fortgeführt wurde. Das Wesen derselben besteht in der Verbindung des gewöhnlichen Holzes mit edlern Arten und überhaupt mit edlern Stoffen. Man verbindet Cedern-, Ebenholz mit Elfenbein, mit Gold. Das Edle und Kostbare, anfangs nur Schmuck einzelner Theile, breitet sich immer mehr aus, bis zuletzt das Holz darauf beschränkt erscheint, dem Gold und Elfenbein als Gerüst, als Unterlage zu dienen. An den Rossen der Dioskuren zu Argos war nur einiges von Elfenbein, Gold wird gar nicht erwähnt: Die Werke im Heraeon nennt Pausanias geradezu aus Gold und Elfenbein gemacht, wenn auch aus den zwei andern Stellen hervorgeht, dass dies nicht ausschliesslich der Fall war.

Von einer Thätigkeit dieser Künstler in ihrem Vaterlande haben wir keine Kunde. Wohl aber finden wir dort einen anderen Schüler des Dipoenos und Skyllis:

Klearchos

aus Rhegion in Unteritalien. „Zur Rechten des Tempels der Athene Chalkioekos in Sparta steht ein Bild des Zeus Hypatos, das älteste aller Erzwerke: denn es ist nicht aus einem Ganzen gemacht, sondern jeder der Theile ist besonders für sich

getrieben, und dann erst zusammengefügt und mit Nägeln verbunden, so dass sie sich nicht auflösen können. Klearchos aus Rhegion soll das Bild gemacht haben, welchen einige einen Schüler des Dipoenos und Skyllis, andere sogar des Daedalos nennen. So berichtet Pausanias[1]), gewiss ohne zu ahnen, welchen Anstoss er dadurch bei seinen Erklärern erregen würde. Da meint z. B. Sillig, von Dipoenos und Skyllis könne hier nicht die Rede sein: sie hätten ja nur durch Marmorarbeit Ruhm erworben. Ferner müsse dieses Werk in weit frühere Zeit fallen, als die, in welcher bekanntlich jene Künstler thätig waren: richtig habe nemlich Thiersch[2]) bestimmt, dass dieses mit dem Hammer getriebene Werk, dieses *σφυρήλατον*, älter als Rhoekos, also älter als die Zeitrechnung nach Olympiaden sei. Welcker[3]) dagegen will das Künstlerpaar, welches den Daedalos zum Lehrer gehabt haben soll, von einem anderen der 50sten Olympiade getrennt wissen. Müller[4]) endlich giebt nur zu, dass Klearchos später als Ol. 14 gelebt habe, indem damals erst Rhegion gegründet worden sei. Prüfen wir diese Einwürfe näher: Wer sagt uns, dass Dipoenos und Skyllis nur in Marmor gearbeitet? Und gesetzt es wäre der Fall gewesen, mussten alle ihre Schüler dasselbe thun? Von ihren drei Schülern aus Lakedaemon kennen wir kein einziges Werk in Marmor. Was nöthigt uns ferner ein *σφυρήλατον* bis zum Anfange der Olympiaden hinaufzurücken? Rhoekos und Theodoros lebten um Ol. 50, allerdings vor Ol. 60, in die wir der Lehrer wegen den Klearch setzen. Aber durch die Erfindung des Erzgusses ist die frühere Art der Metallarbeit gewiss nicht mit einem Schlage in ganz Griechenland unterdrückt worden. Wenn Pausanias, wie es scheint, dies dennoch annimmt und daraus den falschen Schluss zieht, der Zeus des Klearch sei das älteste Werk in Erz, so darf uns dies nicht irre machen, da wir noch dazu wissen, dass er über die chronologischen Verhältnisse der ältesten Künstler häufig mit sich selbst keineswegs im Klaren ist. Die Annahme eines doppelten Dipoenos und Skyllis erweist sich dadurch als unnöthig; und heisst nun Klearch gar Schüler des Daedalos

1) III, 17, 6, wo *Κλέαρχον δὲ* gewiss den Vorzug vor *καὶ Λέαρχον δὲ* trotz der Uebereinstimmung der Handschriften verdient. 2) Ep. Not. S. 24. 3) Kl. Schr. III. S. 541. 4) Hdb. §. 70, 2.

selbst, so will das nichts anderes bedeuten, als dass er aus derselben daedalischen Kunstschule hervorging, der auch Dipoenos und Skyllis ihre Bildung verdankten. Es bleibt daher kein Grund übrig, die Thätigkeit des Klearch in ein höheres Alter, als die 60ste Ol. hinaufzurücken. Vielleicht sehen wir uns sogar genöthigt, sie bis nahe an Ol. 70 auszudehnen, um dem immer misslichen Auskunftsmittel zu entgehen, einen doppelten Klearch von Rhegion anzunehmen. Pythagoras nemlich, der bis gegen Ol. 80 am Leben ist, heisst bei Pausanias[1]) Schüler der Klearch von Rhegion. Nun bemerkt freilich Pausanias weiter, dieser Klearch solle Schüler des Eucheiros von Korinth gewesen sein, welcher wiederum spartanische Künstler, Syadras und Chartas, zu Lehrern gehabt habe; und diese Behauptung steht allerdings mit der anderen Angabe in Widerspruch, nach welcher Klearch zum Schüler des Dipoenos oder Daedalos gemacht wird Allein wir dürfen nicht vergessen, dass Pausanias nur berichtet, was ihm einerseits in Sparta, andererseits in Olympia mitgetheilt ward. Dazu kommt, dass das Werk des Daedaliden sich in Sparta befand, während auch der Schüler des Eucheiros durch die Lehrer desselben mit Sparta wenigstens in indirecter Verbindung stand. Endlich ist es keineswegs ohne Beispiel, dass ein Künstler bei mehreren Meistern in die Lehre gegangen ist. Doch genug über einen Punkt, der nicht gegen jeden Widerspruch sicher gestellt werden kann; nur so viel halten wir fest, dass die Identität der zwei Klearche bei Pausanias nicht geradezu eine Unmöglichkeit ist.

Schüler des Dipoenos und Skyllis sind endlich noch:

Tektaeos und Angelion.

Wegen ihrer Lehrer und ihres Schülers Kallon muss ihre Thätigkeit zwischen Ol. 60—70 fallen. Ihr Vaterland ist uns unbekannt. Nach dem Schulzusammenhange dürfen wir aber voraussetzen, dass sie, wie die vorhergehenden, der Gruppe peloponnesischer Künstler angehören. Nur von einem ihrer Werke haben wir genauere Kunde, dem Apollo in Delos[2]). Athenagoras[3]) fügt zu diesem noch eine Artemis, welche von den anderen Gewährsmännern nicht genannt wird, aber darum doch noch nicht als eine Erdichtung zu verwerfen ist. — Der

1) Paus. VI, 4, 2. 2) S. Paus. II, 32, 4. 3) leg. pr. Chr. 14. p. 61.

Apollo hielt nach Pausanias[1]) die Chariten auf seiner Hand. Plutarch[2]), der aus Antikles (oder richtiger aus den Deliaca des Antikleidas) und aus Istros (ἐν ταῖς ἐπιφανείαις) schöpft, giebt die Attribute derselben an: die beiden äusseren hatten die Leier und die Flöten, die mittlere hielt die Syrinx an den Mund, die Rechte des Gottes endlich führte den Bogen. Die weitere Nachricht, das Bild sei so alt, dass die Künstler den Meropern zur Zeit des Herakles angehören sollten, können wir füglich unbeachtet lassen. Nachbildungen der Statue hat man auf einem geschnittenen Stein und auf Münzen von Athen wiederzufinden geglaubt[3]). Doch lassen sich daraus über die Eigenthümlichkeiten des Styls keine bestimmten Schlüsse ziehen; sowohl wegen der Kleinheit, als auch wegen der Freiheit solcher Nachahmungen, die sich z. B. in der Gemme so weit erstreckt, dass die Chariten nackt und ohne Attribute gebildet sind, gerade wie in den späteren Marmorgruppen. Die Haltung des Apollo ist die gewöhnliche alter Götterbilder; die Arme sind fast gleichmässig ausgestreckt und die Last des Körpers auf beiden Beinen gleichmässig vertheilt.

An die Schule des Dipoenos und Skyllis knüpfen wir passend an, was wir sonst von Künstlern wissen, welche in dieser Epoche im Peloponnes thätig waren. Cheirisophos gehört, wie jene, zu den kretischen Daedaliden. „In Tegea ist ein Tempel des Apollo mit einem vergoldeten Bilde des Gottes. Cheirisophos machte es, ein Kreter von Geschlecht; sein Zeitalter indessen und seinen Lehrer kennen wir nicht. Der Aufenthalt des Daedalos in Knosos beim Minos verschaffte aber auf längere Zeit hin den Kretern auch in der Verfertigung der Xoana Ruhm. Neben dem Apollo steht Cheirisophos aus Stein gebildet." Paus. VIII, 53, 3. Der Apollo scheint also ein vergoldetes Holzbild gewesen zu sein, und der Stoff somit der hergebrachte für alte Götterbilder, während für das Bild des Künstlers, wo die Wahl frei stand, der Marmor den Vorzug erhielt. Da nun Pausanias den Künstler als einen

1) IX, 35, 1. In wiefern sich diese Stelle aus Philostr. vit. Apoll. III, 3 (?) verbessern lasse, wie Müller (Dor. I. S. 353) behauptet, vermag ich eben so wenig wie Sillig zu bestimmen. 2) de mus. III. p. 2081 Steph. 3) Vgl. Müller Hdb. §. 86.

Abkömmling der kretischen Daedaliden betrachtet, Dipoenos und Skyllis aber in gleicher Stellung sowohl durch Marmorarbeit berühmt wurden, als auch die kretische Kunst nach dem Peloponnes verpflanzten, so dürfen wir vielleicht annehmen, dass Cheirisophos etwa in gleicher Zeit von Kreta nach dem Peloponnes gewandert sei. Uebrigens liesse sich kaum etwas einwenden, wenn jemand den Namen des Künstlers als nicht ursprünglich, sondern als von der Kunstthätigkeit abgeleitet dem Daedalos an die Seite stellen wollte.

Unabhängig von den kretischen Meistern, aber ihnen etwa gleichzeitig, finden wir in Sparta:

Syadras und Chartas. Von ihnen, so wie von ihrem Schüler Eucheiros aus Korinth, den wir mit dem Plasten Eucheir um die 30ste Ol. nicht vermischen dürfen, wissen wir indessen nichts, als was oben bei Gelegenheit Klearchs aus Pausanias (VI, 4, 2) angeführt worden ist.

Endlich setzen wir in diese Epoche noch:

Bathykles aus Magnesia, welcher den Thron des Apollo zu Amyklae errichtete und mit einem Cyklus von Kunstvorstellungen schmückte; wegen der Vollendung desselben aber die Chariten und ein Bild der Artemis Leukophryne weihte[1]. Pausanias scheint über Zeit und Lehrer des Künstlers keine bestimmte Meinung gehabt zu haben; er sagt, dass das Bild des Gottes selbst nicht von Bathykles, sondern alt und ohne künstlerischen Werth sei (*οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον*). Aus mythologischen Gründen haben Voss[2]) und Welcker[3]) den Künstler etwa in die 50ste Olympiade gesetzt. Andere wollten eine Zeitbestimmung in der Angabe des Pausanias[4]) finden, dass die Lakedaemonier das Gold, welches ihnen Kroesus für den Apollo Pythaeos auf dem Berge Thornax schenkte, zum Schmuck des berühmteren amyklaeischen verwendeten. Die allgemeine Bezeichnung *ἐς κόσμον* gewährt aber noch nicht die Gewissheit, dass damit die Errichtung des Thrones gemeint sei. Dagegen hat die folgende Argumentation Silligs grosse Wahrscheinlichkeit für sich: Karien, wo Magnesia lag, ward

1) Paus. III, 18, 6 sqq. Die Artemis Leukophryne scheint nach Münzen von Magnesia (Müller u. Oesterley D. a. K. I. f. 14) der ephesischen auch in der äusseren Bildung verwandt zu sein. 2) Myth. Briefe II, 188. 3) Zeitschrift f. a. K. S. 283. 4) III, 10, 10; vgl. Herod. I, 69.

von Alyattes oder Kroesus dem lydischen Reiche unterworfen[1]). Die Künstler von Magnesia, an deren Spitze Bathykles stand, da eine Anzahl derselben mit ihm in Amyklae arbeitete, fanden zunächst an dem kunstliebenden Hofe des Kroesus noch hinlängliche Beschäftigung. Als aber Lydien von den Medern unterjocht wurde, wanderten viele Griechen theils nach Italien und Gallien, theils nach Griechenland selbst aus. Bei dem Verhältnisse des Kroesus zu Lakedaemon hat es also nichts auffälliges, wenn eine Schaar Künstler sich dorthin wendete, wo gerade damals die Kunst in Ansehen stand. Bathykles lebte demnach etwa Ol. 60, was der Annahme von Voss und Welcker ziemlich nahe kommt. Nehmen wir dazu, dass der Thron wahrscheinlich aus Holz und andern Stoffen zusammengesetzt war, so passt auch dieses für die angenommene Zeit, in der gerade spartanische Künstler durch Arbeiten in dem gleichen Materiale sich auszeichneten.

Die Beschreibung des Thrones selbst bei Pausanias hat hauptsächlich ein kunstmythologisches Interesse. Die Gestalt wird nur kurz und in solcher Weise berührt, dass wir uns ein klares Bild davon zu entwerfen nicht im Stande sind. Die Statue sass nicht, sondern stand in der Mitte des vom Throne wahrscheinlich nur auf drei Seiten umschlossenen Raumes. Rings herum (wohl an den Seiten) waren noch mehrere von einander gesonderte Sessel aufgestellt. Die Bezeichnung eines Thrones für das Ganze ist daher sehr uneigentlich zu verstehen. Wollen wir einen freilich nur theilweise zutreffenden Vergleich mit Werken des Mittelalters anstellen, so können wir an die reich verzierten Chorstühle christlicher Kirchen erinnern, die in ihrer Mitte den Altar haben, wie der Thron die Statue des Apollo auf dem Grabe des Hyakinthos.

Ueber die Anordnung der zahlreichen Reliefs habe ich im Rheinischen Museum von Welcker und Ritschl[2]) ausführlich gehandelt, und nachgewiesen, dass das Grundprincip derselben ein strenger Parallelismus, ein durchgehendes Entsprechen der einzelnen Glieder unter einander im Raume war, dass dieses Entsprechen sich nicht blos innerhalb der einzelnen Reihen findet, sondern auch bei den ganzen Reihen unter einander wiederkehrt. Dieses Princip war aber keineswegs ein neues, von Bathykles

1) Vgl. Clinton fasti p. 298. 2) V. S. 325 flgd.

zuerst aufgestelltes: wir finden es bereits an dem Schilde bei Homer und Hesiod, am Kasten des Kypselos in vollkommenster Durchbildung, und es behauptet auch später, selbst bei einem Phidias und Polygnot, noch seine Geltung.

Die Beschreibung der einzelnen Darstellungen überlassen wir jedem selbst bei Pausanias nachzulesen. Nur das wollen wir noch erwähnen, dass am obersten Theile des Thrones ein Chor der Magneter dargestellt war, welche dem Bathykles bei der Arbeit Hülfe geleistet hatten.

Ehe wir zu einer allgemeinen Betrachtung dieses Abschnittes übergehen, führen wir noch einige wenig wichtige Notizen über Künstler in Sicilien an. Polystratos, eigentlich aus Ambrakien, machte nach Tatian (adv. Gr. 54. p. 118 Worth) eine Statue des agrigentinischen Tyrannen Phalaris, welcher Ol. 57, 4. starb (s. Clinton h. a.). Ein Künstler aus Ambrakien gerade in dieser frühen Zeit müsste auffällig erscheinen, wüssten wir nicht aus Plinius, dass Dipoenos und Skyllis während der Unterbrechung ihres Aufenthaltes in Sikyon sich dorthin gewendet hatten.

Die Erwähnung des Phalaris führt uns auf:

Perillos oder Perilaos (denn beide Namen sind gleich richtig, s. Böckh zum C. I. Gr. I. p. 887), einen Agrigentiner und Erzarbeiter (ἠμεδαπὸς, χαλκεὺς nach Lucian). Ihm wird der berüchtigte Stier des Phalaris zugeschrieben, in welchem er selbst zur ersten Probe geröstet sein soll (s. z. B. Plin. 34, 89. Lucian Enc. Phal. 11. 12). Dieser Stier hat zu den verschiedenartigsten Erörterungen in der alten, wie in der neuen Zeit Anlass gegeben, auf welche einzugehen für unsere Zwecke überflüssig erscheint. Eine blosse Fabel wird er schwerlich sein; wohl aber ist es möglich, was Böttiger vermuthet, dass die ursprüngliche Veranlassung zu den verschiedenen sich widerstreitenden Erzählungen in phoenicischen Götterculten zu suchen sei, die von Karthago nach der sicilischen Küste übertragen wurden (Kunstmythol. S. 359 und 380 flgd.).

Rückblick.

Ich habe die Erörterungen über diese erste historische Periode mit der Behauptung begonnen, dass die eigentliche Geschichte der Künstler erst um das Jahr 600 v. Chr. zwischen Ol. 40—50 beginne. Den Beweis mussten die einzelnen Untersuchungen liefern. Es war aber dabei nöthig, einen Weg einzuschlagen, der von dem meiner Vorgänger namentlich in einer Richtung abweicht. Viele der eben besprochenen Künstler erscheinen nach unseren Quellen noch als halb der Sage angehörig. Anstatt nun von dieser auszugehen, fragte ich zuerst, ob neben ihr nicht eine geschichtliche Thatsache einen festeren Haltpunkt für die Untersuchung darbiete. Es war überall der Fall: ich stellte also diese Thatsache fest und wendete mich nun erst zur Betrachtung der Sage, nicht um sie schlechtweg zu verwerfen, sondern um sie zu erklären. Es gelang dies überall in so fern, als sich theils die Veranlassung der Entstehung, theils der Grund des Irrthums in der Ueberlieferung nachweisen liess, ohne dass dadurch unseren Gewährsmännern Gewalt angethan wurde. Wem etwa über Einzelnes noch Zweifel geblieben sind, der überblicke die ganzen Untersuchungen in ihrem Zusammenhange: er versuche es, die Sage, wie sie ist, zu vertheidigen, aber er versuche es mit Consequenz, und es wird kein anderer Ausweg bleiben, als alle die Künstler, welche noch mit der Sage verknüpft sind, Smilis, Theodoros und Rhoekos, Dipoenos und Skyllis, Klearch, und selbst noch einige andere in der nächsten Epoche ohne Ausnahme zu verdoppeln: gewiss ein verzweifeltes Auskunftsmittel, welches allein schon den Beweis liefern kann, dass bei allen Verwirrungen der Chronologie dieselbe Ursache gleichmässig gewirkt hat, nemlich der Mangel an richtigem Verständniss halb sagenhafter Angaben. Ist es mir nun gelungen, diese Verwirrung überall von ein und demselben Standpunkte aus zu lösen, so ist dieses Gelingen selbst eine Gewähr mehr für die Richtigkeit des angewendeten Heilmittels.

Betrachten wir aber unbefangen den ganzen Zustand Griechenlands um das Jahr 600, so werden wir dadurch gleichfalls vielmehr einen Grund für, als gegen die Richtigkeit der bisherigen Ergebnisse finden. Nicht äussere politische Ereignisse von grosser Bedeutung sind es, welche um diese Zeit

unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sondern eine neue Entwickelung des griechischen Geistes. Das Staatsleben nimmt an vielen Orten neue, bestimmtere Gestalten an, welche auch für die höchsten Entwickelungen eine tüchtige Grundlage abgeben. Die sieben Weisen, meist praktische Staatsmänner, treten gerade in dieser Zeit auf. Wie aber im Staate die alten Formen immer mehr schwinden, so verliert auch in der Literatur die Poesie ihre bisherige Alleinherrschaft. Neben poetischem Anschauen und Schaffen zeigt sich immer mehr reines Beobachten und Denken über Vorhandenes und Gewesenes, über die Gründe der Dinge; wir hören von den ersten Philosophen und Geschichtschreibern die zuerst in den Gegenständen ihrer geistigen Thätigkeit, bald aber auch in der Form von der Poesie sich lossagen. Dürfen wir uns daher wundern, wenn auch auf dem Felde der Kunst sich ein neues Leben regt? Sie entbehrte bisher der Freiheit, sie stand im Dienste der Priester oder des Handwerkes. Im Dienste der Priester machte sie Bilder, welche die Gottheit vielmehr bedeuten, als darstellen sollten; im Dienste des Handwerkes hatte sie nur auszuschmücken, was anderen Zwecken im Leben dienstbar, nicht ein Kunstwerk für sich zu sein bestimmt war. Selbst bei den Geschenken, welche man den Göttern als Zehnten oder aus Dankbarkeit für erfüllte Gelübde weihte, sah man anfangs mehr auf Kostbarkeit oder Menge; am liebsten stellte man einen Theil des Gewinnes selbst auf, sei es von erbeuteten Waffen, sei es von edlen Metallen, und höchstens verarbeitete man dies zu Tempelgeräthschaften mit künstlerischem Schmucke. So weihen die Samier wegen einer Handelsunternehmung nach Tartessos in der 35sten Ol. ein mächtiges Gefäss in das Heraeon[1]), so Alyattes, selbst Kroesus noch ähnliche Geschenke nach Delphi. Diese Verhältnisse dahin zu ändern, dass der künstlerische Werth dem materiellen gleich, oder höher als dieser, geschätzt werde, konnte aber der Wille und der Eifer einzelner Künstler noch keineswegs genügen. Es musste sich das Bedürfniss dazu in der ganzen Geistesrichtung der Zeit offenbaren. Aber welchen Einflüssen sollen wir einen solchen Umschwung am Anfange der Olympiaden zuschreiben? Sie bilden keinen Wendepunkt in der Entwickelung des grie-

1) Herod. IV, 152.

chischen Geistes, während wir ihn gegen das J. 600 auf allen Gebieten wahrgenommen haben.

Aber auch jetzt noch zeigt sich der Uebergang nur allmählig; noch immer ist das Band, welches namentlich die Kunst an die Religion knüpft, ein festes und strenges. Viele der genannten Werke sind wenigstens Götterbilder, die sich um die Tempelgottheit gruppiren, auf ihre Thätigkeit beziehen, oder Wesen darstellen, die ihr befreundet, verwandt oder untergeordnet sind. Kunstwerke ausser Beziehung zur Religion kommen fast nicht oder nur ausnahmsweise vor. Die alte Sitte blickt ferner noch daraus hervor, dass man den Werth des Kunstwerkes durch Kostbarkeit des Stoffes zu erhöhen sucht, durch Anwendung edler Metalle, des Elfenbeins, edler Holzarten, aus welchem Gebrauche sich dann später die höchste Vollendung der Sculptur in den Kolossen von Gold und Elfenbein entwickelt. Dem Künstler selbst aber scheint die Religion wegen jenes Verhältnisses zu ihr eine bevorzugte, fast, wie den Priestern, eine geheiligte Stellung gewährt zu haben. So sehen wir das Orakel sich der in Sikyon beleidigten kretischen Künstler annehmen; und es verdient aus demselben Grunde Beachtung, dass wir in einer Zeit, wo von Portraitbildung kaum noch die Rede ist, am Throne des Apollo den Chor der Genossen des Bathykles, neben dem Apollo zu Tegea das Bild des Cheirisophos, endlich das Bild des Theodoros wahrscheinlich im Heraeon zu Samos, das er gebaut, aufgestellt finden. Der Anerkennung des künstlerischen Verdienstes wird wohl niemand diese Ehre zuschreiben wollen. Weit eher ist es wahrscheinlich, dass die Religion dem Künstler das Vorrecht ertheilte, neben und an seinem Werke sich selbst zu verherrlichen, weil er ein geweihtes Werk gleichsam unter dem Beistande der Gottheit geschaffen. Diese Bilder der Künstler wären also in ihrer Bedeutung nicht wesentlich verschieden von denen der Priester, die oft in langen Reihen in und bei griechischen Tempeln aufgestellt waren.

Wir sprachen bisher von der Stellung und den äusseren Verhältnissen der Kunst im Allgemeinen. Ueberblicken wir jetzt die verschiedenen Erscheinungen innerhalb ihres eigenen Gebietes. Gegenstände der Darstellung sind, wenn wir die rein statuarischen Werke ins Auge fassen, Götter und göttliche Wesen, und zwar in so ausschliesslicher Weise, dass

wir behaupten können, die Heroen seien damals noch von der Ehre der Bildsäulen ausgeschlossen gewesen; denn die Dioskuren und Herakles haben ihre Geltung auch unter den Göttern. Die Heroenmythologie nahm eine Stellung nur in zweiter Reihe ein, sie war auf das Relief beschränkt, und hier finden wir sie am Throne zu Amyklae, wie schon früher am Kasten des Kypselos, in grösster Ausdehnung angewendet. Dieses Verhältniss entspricht vollkommen demjenigen, welches wir später in Rücksicht auf die Darstellung geschichtlicher Begebenheiten zu beobachten Gelegenheit haben werden. Wir finden sie auf die Malerei beschränkt, bis erst später das Königthum mit seinen Ansprüchen auf göttlichen Ursprung hervortrat.

Eine vorzugsweise Ausbildung einzelner Göttergestalten in bestimmten Schulen oder durch bestimmte Künstler lässt sich in dieser Epoche noch nicht nachweisen. Denn erstens sind unsere Nachrichten sicherlich so lückenhaft, dass wir nie wissen können, in wie weit der Zufall dabei sein Spiel gehabt hat. Wenn z. B. Smilis eine Hera in Samos, eine andere in Argos, dann die Horen wenigstens für einen Tempel der Hera macht, und O. Müller [1]) deshalb den Künstler in ein ähnliches Verhältniss zur Hera bringen will, wie die Daedaliden zur Athene, so wagen wir diese Folgerung darum nicht anzunehmen, weil die Thatsachen, auf denen sie beruht, der Zahl nach zu gering sind und zu sehr vereinzelt dastehen. Ferner aber ist an eine Vorliebe des Künstlers für gewisse Götter aus künstlerischen Rücksichten in dieser Epoche gewiss noch nicht zu denken. War er überhaupt nur im Stande, die Schwierigkeiten bei der äusseren Darstellung der Menschengestalt zu überwinden, so liess er sich gewiss gleich bereit finden, einen Zeus oder eine Hera, einen Apoll oder eine Artemis zu bilden. Denn der Unterschied lag gewiss mehr in äusserlichen Kennzeichen, als in einer Abstufung der geistigen Bedeutung, das künstlerische Verdienst mehr in technischer und stylistischer Vollendung, als in der Durchbildung der geistigen Eigenthümlichkeiten. Doch dürfen wir einen Umstand nicht übergehen, nemlich dass auch jetzt schon in statuarischen Werken mehrere Figuren zu einer Handlung verknüpft wurden, also auch in Bewegung und Stellung die frühere Ruhe grösserer Mannigfaltigkeit Platz machte.

1) Aeg. S. 97.

Leider fehlen uns über die Unterschiede des Styls in den einzelnen Schulen alle und jede Nachweisungen. Voraussetzen dürfen wir sie wenigstens in so weit, als sie durch die Verschiedenheit des angewendeten Stoffes bedingt sind. Hier sondern sich zuerst die samischen Künstler bestimmt von den übrigen durch den Erzguss. Ihre Erfindung scheint zwar bald nach ihnen, aber nicht augenblicklich allgemeine Verbreitung gefunden zu haben. Die Künstler von Chios sind, so viel wir wissen, ausschliesslich Marmorarbeiter. Dass die vergoldeten Erzstatuen des Dipoenos und Skyllis im Besitze des Kroesus Gusswerke waren, wird nicht ausdrücklich gesagt und muss deshalb einigermaassen zweifelhaft bleiben, weil der Zeus ihres Schülers Klearch ein *σφυρήλατον* war, und andere Werke des Erzgusses im Peloponnes nicht genannt werden. Dagegen ist schon bemerkt worden, wie ausser in der Marmorarbeit die kretischen Daedaliden auch in der weiteren Ausbildung der Holzsculptur Ruhm erwarben. Nicht unmöglich ist es, dass die Anregung dazu von Bathykles, und durch ihn von dem Hofe des Kroesus kam, durch dessen Reichthümer Glanz und Luxus auch in der Kunst eher Eingang finden mussten, als dies bei der verhältnissmässigen Armuth der griechischen Freistaaten des Festlandes möglich war.

Ueberhaupt ist der Grad des äusseren Wohlstandes namentlich in dieser Zeit der ersten Anfänge künstlerischen Lebens keineswegs ausser Acht zu lassen, wenn wir die Verbreitung an den verschiedenen Punkten Griechenlands überblicken. Es ist gewiss nicht blosser Zufall, dass die sämmtlichen uns bekannten Kunstschulen von den Inseln ausgehen: dort ist der Verkehr am regsten, dort also entsteht zuerst Wohlstand, der an Verschönerung des Lebens denken lehrt. Wie nun aber die Inseln im Verkehr gewisse Gebiete des Festlandes beherrschen, so üben sie denselben Einfluss auch in der Kunst. Samos und Chios sind auf Kleinasien hingewiesen, und eben dahin führt uns ein Theil der Werke ihrer Kunstschulen. Von Kreta dagegen wandern die Künstler, Cheirisophos, Dipoenos und Skyllis, nach dem Peloponnes. Der Einfluss der letztern zeigt sich namentlich in Sparta durch eine Reihe von Schülern, und reicht von dort aus durch Klearch selbst bis nach Unteritalien. Andere Orte, Argos, Sikyon, Kleonae, selbst Ambrakien, sollen mit ihren Werken angefüllt ge-

wesen sein, und ihr Ansehen erscheint allerdings dort so bedeutend, dass es das Andenken an die einheimischen Kunstanfänge gänzlich verdunkelt hat. Dennoch aber sind uns von dort keine Schüler bekannt, welche von der Fortdauer ihres Einflusses bestimmtes Zeugniss ablegten. Eine vierte Insel gewinnt für die Künstlergeschichte erst in der nächsten Periode grössere Bedeutung, nemlich Aegina. Nur Smilis hat uns bereits beschäftigt. Seine Verbindung mit den samischen Künstlern ist aber in so fern wichtig, als sie auf weiteren Verkehr deutet, durch den die Kenntniss des Erzgusses bald nach Aegina gelangt sein muss.

So zeigt uns dieser Ueberblick, dass der erste Aufschwung der Kunst in dieser Epoche von wenigen Mittelpunkten ausgeht, und der Fortschritt sich eben nur so weit offenbart, als sich das Wirken von diesen Punkten aus erstreckt. Was daneben noch erwähnt wird, in Korinth, in Sicilien, ist durchaus untergeordnet. Besondere Aufmerksamkeit verdient aber deshalb noch der Umstand, dass wir aus dieser Epoche keinen einzigen athenischen Künstler kennen. Zwar ist durch die Zerstörung Athens im Perserkriege der grösste Theil alter Kunstwerke und damit die Kunde von ihnen vernichtet worden. Doch haben sich einige Reste sogar bis heute erhalten; und bei der Eifersucht der Athener auf ihren Ruhm würden sie wenigstens die Namen ihrer Künstler der Nachwelt überliefert haben. Allein wir finden keinen einzigen, nur Daedaliden im Allgemeinen. Die Kunst bewegt sich also auf den von Alters her vorgeschriebenen Wegen weiter, ohne dass durch das Wirken einer ausgezeichneten Persönlichkeit der Anstoss zu einem plötzlichen, in die Augen fallenden Fortschritt gegeben worden wäre.

Bedarf es schliesslich noch einer Rechtfertigung, warum wir die erste Periode der Künstlergeschichte zwischen Ol. 60 — 70 abgeschlossen haben, so ist diese leicht gegeben. Wir haben die einzelnen Gruppen von Künstlern von ihrem ersten Auftreten an so weit verfolgt, wie unsere Nachrichten reichten. Auf diese Weise blieben nur zwei Namen übrig: Kallon und Pythagoras, welche wir für die folgende Periode aufsparen mussten; an allen übrigen Punkten kamen wir von selbst und ungesucht zu einem festen Abschlusse. Dass dies nicht in zufälliger Lückenhaftigkeit unserer Quellen, sondern in

wirklichen historischen Verhältnissen seinen Grund hat, wird die Geschichte des nächsten Zeitraumes lehren. Es zeigt sich uns hier zunächst die auffällige Erscheinung, dass wir fast nie an das Frühere anknüpfen können, sondern überall neue Ausgangspunkte suchen müssen.

Zweiter Abschnitt.

Grössere Ausbreitung und Streben nach freier Entwickelung, von Olymp. 60—80.

Argos.

Dass die Kunst schon in älterer Zeit in Argos einheimisch war, lehrt die Sage von Epeios, der an dem Zuge gegen Troja Theil genommen haben soll. Aber es fehlt ihm gänzlich an namhaften Nachfolgern. Die ersten Künstler nach ihm, von deren Thätigkeit in Argos wir etwas erfahren, sind Dipoenos und Skyllis, Fremde, welche nur eine Zeit lang dort ihren Wohnsitz genommen haben können. Neben ihnen scheint indessen auch eine einheimische Kunstschule vorhanden gewesen zu sein. Wir schliessen dies daraus, dass Eutelidas und Chrysothemis in der Inschrift ihres einzigen uns bekannten Werkes von sich aussagen, die Kunst sei ihnen ἐκ προτέρων, von ihren Vorfahren, überliefert: Paus. VI, 10, 2. Sie legen damit auf die Schulmässigkeit ihrer Kunst einen gewissen Werth, und stellen sich, etwa wie bei den Handwerkern die Innungsgenossen, den Pfuschern oder Neuerern gegenüber. Ihr Werk waren die Statuen des Demaratos und seines Sohnes Theopompos aus Heraea in Arkadien. Ersterer hatte im Laufe der Schwerbewaffneten, Ol. 65 und 66, letzterer zweimal im Pentathlon, gewiss erst einige Olympiaden später, gesiegt. Die Künstler mochten also etwa Ol. 70 thätig sein. Ueber die Darstellung bemerkt Pausanias nur, dass Demaratos einen

Schild von der zu seiner Zeit noch üblichen Art führte, auf dem Haupt aber den Helm und an den Beinen Schienen trug.

Aristomedon muss in der Zeit unmittelbar vor dem Einfall des Xerxes in Griechenland gelebt haben. Denn von seiner Hand waren die Weihgeschenke, welche die Phocenser wegen der unter Tellias Leitung erfochtenen Siege über die Thessalier in Delphi aufstellten: Paus. X, 1, 4. Ueber die Kriege giebt ausser Pausanias auch Herodot (VIII, 27) näheren Aufschluss. Die Geschenke bestanden in den Statuen des Sehers Tellias, der übrigen Führer und einheimischer Heroen, namentlich des Eponymos Phokos. Als Führer aber für das Fussvolk nennt Pausanias Rhoios aus Ambrossos, Daïphantes aus Hyampolis für die Reiterei.

Glaukos und Dionysios arbeiteten für Mikythos umfangreiche Weihgeschenke nach Olympia: Paus. V, 26, 2 flgd. Dieser Mikythos war Vormund der Kinder des rheginischen Tyrannen Anaxilas, welcher Ol. 76, 1 gestorben war, und siedelte später, nachdem er demselben Rechenschaft abgelegt hatte, Ol. 78, 2, nach Tegea über: Diodor XI, 48 und 66. Herod. VII, 170. Pausanias bemerkt ausdrücklich, dass von dem Aufenthalte zu Tegea in der Inschrift der Weihgeschenke nichts erwähnt, sondern nur Rhegion und Messene an der Meerenge als Heimath des Mikythos genannt war. Sie sind also nicht nothwendig erst nach Ol. 78, 2 aufgestellt, wie es nach Herodot scheinen könnte. Veranlassung zu ihrer Weihung bot ein Gelübde wegen der Genesung eines schwindsüchtigen Sohnes. Pausanias theilt sie in grössere und kleinere (l. l. 5 und 6). Die grösseren: Amphitrite, Poseidon, Hestia, waren Werke des Glaukos. Davon abgesondert standen die kleineren: Kora, Aphrodite, Ganymedes und Artemis, die Dichter Homer und Hesiod, die Götter Asklepios und Hygieia, ferner die Personification des Wettkampfes, Agon, mit dem von Pausanias genau beschriebenen Springgewichten, endlich Dionysos, der Thracier Orpheus, und ein (nach V, 24, 4) unbärtiger Zeus. Sie waren sämmtlich Werke des Dionysios. Andere ebenfalls dazu gehörige Statuen sollte Nero weggeführt haben. Durch diesen Kunstraub ist es uns unmöglich geworden, über den Zusammenhang des einigermaassen bunt zusammengesetzten Statuenvereins eine Meinung zu äussern. — Ausserdem führt Pausanias (V, 27, 1) noch ein Werk des Dionysios an. Phor-

mis nemlich, ein Arkadier aus Mainalos, der sich im Kriegsdienste des Gelon und Hieron auszeichnete und Schätze erwarb, hatte zwei Rosse nebst ihren Lenkern nach Olympia geweiht, von denen das eine ein Werk des Aegineten Simon, das andere des Dionysios von Argos war. Von dem letzteren erzählt Pausanias, es stehe an Grösse und Ansehen den übrigen Pferdebildern in der Altis weit nach, und erscheine noch mehr dadurch entstellt, dass ihm der Schweif abgehauen sei. Nichtsdestoweniger habe es aber eine grosse Berühmtheit dadurch erlangt, dass ihm die Hengste wie einem lebendigen Thiere nachtrachteten. Hiermit sind unsere Nachrichten über diese beiden Künstler erschöpft. Denn eine Juno im Porticus der Octavia (Plin. 36, 35) betrachten wir als ein Werk des späteren Dionysios, welcher Sohn des Timarchides war.

Es bleibt uns jetzt noch der berühmteste argivische Künstler dieser Epoche zu betrachten übrig, der eine um so grössere Bedeutung hat, als er der Lehrer der drei Meister war, durch welche die griechische Kunst ihre höchste Entwickelung erreichte.

Ageladas.

Die genaue Bestimmung seines Zeitalters gehört zu den schwierigsten Fragen in der Geschichte der griechischen Künstler. Die einzelnen Angaben über seine Thätigkeit umfassen den Zeitraum von Ol. 65 bis 87; denn auf

Ol. 65 weist die Statue des Anochos aus Tarent hin, der damals im einfachen, im Doppel-Lauf aber auch in einer anderen Olympiade siegte: Paus. VI, 14, 5; vgl. Krause Olymp. unter Anochos und Akochas.

Ol. 66 siegt Kleosthenes von Epidamnos im Wagenrennen, dessen Siegesdenkmal gleichfalls ein Werk des Ageladas war: Paus. VI, 10, 2.

Ol. 68, 2 wird Timasitheos aus Delphi von den Athenern hingerichtet: Herod. V, 70 sqq. Paus. VI, 8, 4; vgl. III, 4, 2. Seine zwei olympischen und drei pythischen Siege im Pankration, welche durch eine Statue des Ageladas verherrlicht wurden, fallen also vor diese Zeit.

Ol. 81, 2 siedeln die Messenier nach Naupaktos über (vgl. Clinton fasti h. a.). Für sie macht Ageladas den später nach Ithome versetzten Zeus Ithomaeos: Paus. IV, 33, 3.

Ol. 87, 2 wird Athen zuerst von der Pest heimgesucht. Auf ihr Ende bezog man die Weihung einer Statue des Herakles Alexikakos im Demos Melite, welche ein Werk des Ageladas war: Schol. Aristoph. ran. 504. Tzetzes Chil. VIII, 191.

Nehmen wir dazu, dass Ageladas, um schon Ol. 65 thätig zu sein, doch Ol. 60 geboren sein müsste, so könnten wir die verschiedenen Angaben, wie sie wörtlich überliefert sind, unmöglich auf eine und dieselbe Person beziehen, da sonst der Künstler ein Alter von mehr als 110 Jahren erreicht haben müsste. Das leichteste aber auch das gefährlichste Mittel, ähnliche Schwierigkeiten zu beseitigen, ist immer, aus einem einzigen zwei verschiedene Künstler zu machen, und auf diese dann die widersprechenden Nachrichten zu vertheilen. Das ist denn auch bei Ageladas von Sillig und Thiersch[1]) versucht worden, nur stimmen sie darin nicht überein, dass ersterer seine beiden Ageladas für Argiver hält, Thiersch dagegen von dem bekannteren Argiver einen Sikyonier unterscheiden will. Wir prüfen zunächst die letztere Annahme. Sie beruht auf einer lückenhaften Stelle des Pausanias[2]), in der es von einer Zeusstatue in Olympia heisst, sie sei: *Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ καὶ Θεσσαλῶν φασιν εἶναι, ὅτε Φωκεῦσιν εἰς πόλεμον οὗτοι κατέστησαν.* Dieser Krieg aber, meint Pausanias, sei nicht der sogenannte heilige, sondern derjenige: *ὃν πρότερον ἔτι ἐπολέμησαν, πρὶν ἢ Μήδους καὶ βασιλέα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα διαβῆναι.* Für die Ausfüllung der oben bezeichneten Lücken zieht Thiersch die Uebersetzung des Amasaeus zu Rathe, welche den Namen des Ageladas einfügt. Diese Ergänzung betrachtet er als aus jetzt verlorenen Handschriften geflossen und nimmt darauf hin einen Sikyonier Ageladas an, welchem die Werke nach Ol. 80 beizulegen seien, während der Argiver in die Zeit vor Ol. 70 gehöre. Da jedoch ein Schüler jenes nach Ol. 87 thätigen Sikyoniers unmöglich schon vor dem Zuge des Xerxes in der Kunst thätig gewesen sein könne, so dürfe man wohl annehmen, dass Pausanias bei der Zeitbestimmung jenes phocensisch-thessalischen Krieges in einen Irrthum verfallen sei. Denn gerade von der Zeit des Xerxes sei nach dem Zeugnisse

1) Ep. Not. S. 46 flgd. 2) V, 24, 1

Herodots[1]) der Sieg auf Seite der Phocenser gewesen; und überdies gebe Pausanias in seinen Worten nur eine Vermuthung, nicht eine begründete Ueberlieferung. Dies ist allerdings wahr, dennoch aber haben wir dadurch nicht das Recht erlangt, seine Angabe ohne Weiteres zu verwerfen. Zwar spricht ausser Herodot auch Pausanias[2]) von Niederlagen der Thessalier. Allein wir sehen aus der ganzen Erzählung, dass sie eigentlich an Macht den Phocensern überlegen waren. Diese letzteren wagen es kaum, in offener Feldschlacht anzugreifen, sondern führen nach den von Tellias ersonnenen Kriegslisten einzelne Schläge aus; ihre Furcht vor dem Feinde geht zuweilen bis zur Verzweiflung, so dass von daher die *ἀπόνοια Φωκική* sogar sprichwörtlich wird. Sie werden auf den Parnass gedrängt, verlieren 300 auserlesene Männer; und das Orakel selbst sagt einmal:

Συμβαλέω θνητόν τε καὶ ἀθάνατον μαχέσασθαι,
νίκην δ' ἀμφοτέροις δώσω, θνητῷ δέ νυ μᾶλλον.

Warum sollen also nicht auch die Thessalier, wenn nicht wegen des ganzen Krieges, doch wegen eines glänzenden Erfolges während desselben, vielleicht in Folge eines Gelübdes, dem Zeus eine Bildsäule nach Olympia geweiht haben? Dass die Ausführung des Werkes einem Thebanischen Künstler anvertraut ward, könnte zu der Vermuthung Anlass geben, dass es aus der Zeit des persischen Einfalles selbst herrühre. Während desselben standen Thessalier, wie Thebaner auf der Seite der Perser; gerade die Thessalier waren es, welche die Perser durch Phocis führten[3]) und bei der Plünderung des Landes gewiss einen reichlichen Antheil der Beute für sich in Anspruch nahmen, gross genug, um davon später dem Zeus eine Statue zu weihen: Die Zeitbestimmung des Pausanias würde durch diese Annahme nicht eben wesentlich beeinträchtigt. Was endlich die Ergänzung des Amasaeus anlangt, so zeigt sich dieselbe jetzt noch weit weniger haltbar, als zur Zeit, da Thiersch seine Meinung zuerst aufstellte. Die Handschriften deuten auf eine grössere Lücke, als dass ein einzelner Name zur Ausfüllung genügte, und wir müssen daher Schubart und Walz beistimmen, wenn sie den Text in folgender Weise herzustellen versuchen: *παρὰ*

1) VIII, 27. 2) X, 1, 2. 3) Herod. VIII, 32. 33.

τῷ Σικυωνίῳ [...... τὸ δὲ ἐπίγραμμα τὸ ἐπ' αὐτῷ δεκάτην ἀπὸ τοῦ πολέμου Φωκέων] καὶ Θεσσαλῶν φησιν εἶναι. εἰ δὲ Φωκεῦσιν εἰς πόλεμόν τινα οὗτοι κατέστησαν καὶ ἔστιν ἀπὸ Φωκέων αὐτοῖς τὸ ἀνάθημα, οὐκ ἂν ὅγε ἱερὸς καλούμενος εἴη πόλεμος, ὃν δὲ πρότερον κ. τ. λ. Ergänzte aber Amasaeus die grössere Lücke nicht, weil seine Handschriften sie nicht bezeichneten, so haben wir auch keinen Grund, den Namen des Ageladas als aus Handschriften geflossen anzuerkennen. Und hiermit fällt die Hauptstütze für den Sikyonier Ageladas. Ferner stellt Thiersch die Meinung auf: da Pausanias bei Erwähnung des Zeus von Ithome das Vaterland des Ageladas nicht angebe, so sei es uns erlaubt, dieses Werk dem Sikyonier beizulegen. Wir behaupten das Gegentheil: da er das Vaterland nicht angiebt, so dürfen wir nur an den sonst aus Pausanias bekannten Argiver denken; denn hätte er von einem Sikyonier gewusst, so würde er dessen Vaterland anzugeben sicherlich nicht unterlassen haben. Geradezu aber gegen Thiersch spricht der Scholiast zu Aristophanes Fröschen. Er nennt den Künstler des Herakles von Melite, welcher nach Thiersch Meinung Sikyonier und Lehrer des Polyklet und Myron, nicht aber des Phidias gewesen sein soll, ausdrücklich Argiver, und Phidias seinen Schüler.

Wir gelangen zu der zweiten Frage, ob wir zwei gleichnamige Künstler aus Argos annehmen dürfen. Die jüngste Erwähnung führt uns bis Ol. 87, 3 herab; denn damals soll Ageladas wegen des Aufhörens der Pest den Herakles Alexikakos im athenischen Demos Melite gemacht haben. Gelingt es uns diese Angabe zu beseitigen, so gewinnen wir dadurch sechs Olympiaden, indem alsdann die äusserste Zeitbestimmung für Ageladas auf Ol. 81, 2 zurückrückt. Dass sich nun überhaupt in Melite ein Herakles des Ageladas befand, haben wir keinen Grund zu bezweifeln; eben so wenig, dass Ageladas Lehrer des Phidias war. Auffallend ist es aber, wenn ein und derselbe Gewährsmann zu diesen beiden Thatsachen eine Angabe hinzufügt, der zufolge das Werk des Lehrers erst zu einer Zeit entstanden sein müsste, in welcher der Schüler bereits als kahlköpfiger Greis gestorben war[1]). Noch dazu ist unrichtig, was jener Scholiast behauptet, dass durch

1) Phidias starb Ol. 87, 1.

die Weihung des Bildes die Pest aufgehört habe. Denn Thukydides sagt ausdrücklich, dass alle Sühnungen, Orakel u. dgl. sich unnütz erwiesen, und man sich deshalb zuletzt um nichts mehr gekümmert habe[1]). Mit vollem Rechte haben daher Welcker[2]) und Müller[3]) die ganze Erzählung von der Veranlassung der Weihung als unbegründet verworfen, letztere namentlich auch deshalb, weil der Beiname Alexikakos weit älter und wahrscheinlich von Delphi nach Athen verpflanzt sei[4]). Dass er im Cultus, wahrscheinlich sogar in den Mysterien seinen Grund hatte, lässt sich um so eher annehmen, als der vergötterte Heros Alexikakos gerade im Demos Melite verehrt wurde, *ἐν ᾗ ἐμυήθη Ἡρακλῆς τὰ μικρὰ μυστήρια*[5]). Die Ursprünge solcher Mysterien sind aber vielmehr in den ältesten Ueberlieferungen der Religionsgeschichte, als in den Seuchen des peloponnesischen Krieges zu suchen.

Freilich liesse sich hiergegen noch einwenden, dass von dem Alter des Namens noch nicht ein Schluss auf das Alter des Bildes erlaubt sei, und dass man immerhin bei einem so grossen Unglück, wie jene Pest war, des Unheil abwehrenden Heros von Neuem gedacht haben könnte. Um auch diesem Einwurf zu begegnen, müssen wir hier von einigen andern Götterbildern sprechen, welche dadurch, dass sie auf die athenische Pest bezogen werden, uns ebenfalls in chronologische Schwierigkeiten verwickeln. Ein solches Bild ist der Apollo Alexikakos des Kalamis in Athen[6]). Kalamis aber blüht nach unbestreitbaren Bestimmungen der Zeit und des Styls gerade etwa 10 Olympiaden vor jener Pest. Wie aber drückt sich Pausanias über den Ursprung des Namens aus? Den Namen soll (*λέγουσιν*) der Gott erhalten haben, als er der Pest im peloponnesischen Kriege durch ein Orakel aus Delphi ein Ende machte. Pausanias lässt sich hier also vom Volke oder von unwissenden Periegeten etwas erzählen, aus deren Munde man freilich in alter, wie in neuer Zeit auch noch gröbere historische Versehen zu hören gewohnt ist. Dass uns Pausanias auch diese Erzählungen mittheilt, wollen wir ihm nicht zum Vorwurf machen. Wohl aber ist er darüber anzuklagen,

1) II, 47; vgl. 53. 2) Kunstblatt 1827 n. 81. 3) de Phid. §. 7.
4) Vgl. Dorier I, S. 455. 5) Schol. Ar. ran. l. l. und die Lexikographen unter *Μελίτη*. 6) Paus. I, 3, 3.

dass er, auf solches Geschwätz weiter bauend, auch den Namen des Apollo Epikurios in Phigalia mit Bestimmtheit auf dieselbe Pest bezieht [1]). Denn abgesehen davon, dass Apollo die Pest nicht milderte, müssen wir hier noch bemerken, dass sie nach Thukydides Angabe [2]) in den Peloponnes gar nicht eindrang, ὅ τι ἄξιον καὶ εἰπεῖν. Nicht anders verhält es sich mit dem Apollo Akesios in Elis und dem Pan Lyterios in Troezen [3]). Bei dem Hermes Kriophoros in Tanagra spricht Pausanias [4]) nur im Allgemeinen von einer Pest; sicher aber gehört auch dieses Bild wegen des Kalamis, der es gemacht, in die Zeit vor dem peloponnesischen Kriege. — Fassen wir nun alle diese unter einander so gleichartigen Nachrichten zusammen, so muss sich uns die Ueberzeugung aufdrängen, dass sie alle aus einer und derselben Quelle stammen. Wo sich nemlich ein Heiligthum oder Bild eines Unheil und Krankheit abwehrenden Gottes fand, da war auch die Volkssage geschäftig, die Entstehung desselben, unbekümmert um historische Genauigkeit, mit der berühmtesten dieser Krankheiten in Verbindung zu bringen. Wie bei uns alle alten Kriegserinnerungen im Schwedenkriege aufgehen, so dachten die Griechen späterer Zeit bei einer Pest immer nur an die athenische.

Wir können also mit gutem Gewissen jene Zeitbestimmung als beseitigt betrachten. Allerdings setzt auch Plinius [5]) den Ageladas in die 87ste Olympiade. Allein auch er liess sich vielleicht nur durch die Erzählung von dem Herakles Alexikakos täuschen. Dazu kommt aber, dass sich seine Angabe an einer Stelle findet, die von den ärgsten chronologischen Widersprüchen wimmelt, also keine Gewähr der Richtigkeit bietet.

Die späteste Zeitangabe, welche auf Werke des Ageladas Beziehung hat, fällt demnach wegen des Zeus Ithomaeos in Ol. 81, 2; die früheste wegen der Statue des Anochos in Ol. 65. Müsste dieses Bild sofort nach errungenem Siege zu Olympia aufgestellt worden sein, so würde zwischen beiden Angaben noch immer ein Zeitraum von solcher Ausdehnung liegen, dass die Laufbahn eines einzigen Künstlers zu seiner Ausfüllung ungenügend und die Annahme zweier Ageladas nothwendig erschiene. Allein auch hier giebt es noch einen

1) VIII, 41, 5. 2) II, 54. 3) Paus. VI, 24, 6. II, 32, 6. 4) IX, 22, 1. 5) 34, 49.

Ausweg, den schon Meyer[1]), Siebelis[2]) und Müller[3]) angedeutet, freilich aber noch nicht hinreichend bewiesen haben Es ist nemlich eine irrige Annahme, dass die Statuen olympischer Sieger regelmässig sogleich nach dem Siege aufgestellt wurden, dass also der Künstler, der sie machte, stets in derselben Olympiade schon thätig sein musste. Dass dieser Irrthum nicht längst allgemein erkannt ist, kann seinen Grund nur darin haben, dass die Beispiele, welche ihn widerlegen sollten, nicht richtig gewählt waren. Meyer beruft sich einzig auf Oebotas aus Dyme, der Ol. 6 gesiegt und erst Ol. 80 eine Statue erhalten habe[4]). Allein wenn ihm nicht alsobald nach Ol. 6 eine Statue errichtet wurde, so darf uns das nicht auffallen, da man in jener Zeit überhaupt noch nichts von Statuen olympischer Sieger wusste. Freilich werden wir wohlthun, die Erzählung des Pausanias über den Fluch des Oebotas, der den Achaeern die Ehre olympischer Siege raubte, nicht ohne weiteres als wahr anzunehmen; seine Angabe, dass Sostratos von Pellene in der 80sten Ol. der erste achaeische Sieger nach Oebotas gewesen sei, ist sogar bestimmt falsch. Denn wenn man auch Pausanias zu Liebe Phanas, der nach Africanus Ol. 67 siegte, aus einem Pellenaeer zu einem Pallenaeer hat machen wollen[5]), so bleiben auch dann noch Ikaros aus Hyperesia als Sieger in Ol. 23[6]), und Pataekos aus Dyme in Ol. 71[7]), um das Grundlose seiner Behauptung zu zeigen. Er selbst erwähnt indessen einer Sage, die ihm thöricht scheint, vielleicht aber am besten alle Schwierigkeiten löst: dass nemlich Oebotas bei Plataeae mitgekämpft habe. Nehmen wir an, dass er als Heros in dieser Schlacht erschien, wofür es nicht an Analogien fehlt, so konnte sich sein Fluch erst von dieser Zeit herschreiben, und die nur wenige Olympiaden später erfolgte Sühnung, nach welcher alsbald Sostratos siegt, hat dann nichts auffälliges mehr. Wie dem aber auch sei, wir wollen hier auf die Statue des Oebotas kein Gewicht legen. Ebenso müssen wir auch die von Siebelis angeführten Beispiele meist als ungenügend beseitigen. Die später errichteten Statuen des Chionis, der Ol. 28—31[8]), des Eutelidas, der Ol. 38 siegt[9]),

1) zu Winckelm. VIII, 1, 10. 2) zu Paus. VI, 10, 2. 3) de Phid. §. 6. 4) Paus. VI, 3, 4. VII, 17, 3 u. 6. 5) Vgl. Krause Ol. unter Phanas. 6) Paus. IV, 15, 1. 7) Paus. V, 9, 1. 8) Paus. VI, 13, 1; vgl. Krause Ol. s. v. 9) Paus. VI, 15, 4.

können nichts beweisen, da erst gegen Ol. 60 überhaupt Siegerstatuen in Gebrauch kommen[1]). Hiero ferner konnte für die Weihung nur deshalb nicht Sorge tragen, weil er bald nach dem Siege starb[2]). Dagegen bietet trotz Sillig's Einwendungen der Karystier Glaukos ein erstes sicheres Beispiel für die spätere Aufstellung[3]). Denn er war als Jüngling, wenigstens οὐκ ἐμπείρως ἔχων τῆς μάχης, von seinem Vater nach Olympia zum Faustkampf geführt worden, hatte also anderswo noch nicht gekämpft. Nachher aber gewann er zwei pythische, acht nemeische und isthmische Siege, starb also auf keinen Fall bald nach dem olympischen Siege, wie Sillig meint. Wenn daher seine Statue erst von seinem Sohne aufgestellt ward, so ist dies sicherlich lange Zeit nachher geschehen. Hierzu füge ich noch folgende Beispiele: 2) Cheilon von Patrae war der Inschrift der Statue zufolge nach mehrfachen Wettsiegen im Kriege gefallen, die Statue selbst also offenbar erst später errichtet[4]); 3) Polydamas von Skotussa siegte nach Africanus Ol. 93, hatte aber in Olympia eine Statue von der Hand des Lysipp[5]); 4) Diagoras siegte Ol. 79; seine Statue jedoch war ein Werk des Kallikles aus Megara, eines Sohnes des Theokosmos, der selbst noch Ol. 93 thätig ist[6]). 5) Mnaseas siegt als Hoplit, sein Sohn Kratisthenes im Wagenrennen, und doch waren die Statuen von einem und demselben Künstler Pythagoras[7]). Eben so siegte 6) Kalliteles im Ringen, sein Sohn Polypeithes im Wagenrennen, und ihre Statuen standen auf einer Basis[8]); 7) Demaratos im Hoplitenlauf, sein Sohn Theopompos im Pentathlon; die Statuen beider aber hatten Eutelidas und Chrysothemis gemacht[9]). In den drei letzten Fällen wird also erst der Sohn die Statue des Vaters mit seiner eigenen aufgestellt haben. Dies sind also schon sieben sichere Ausnahmen von der vorgeblichen Regel, der zufolge die Weihung der Statue dem Siege unmittelbar folgen musste. Allein zu diesen einzelnen Ausnahmen füge ich noch eine ganze Klasse, welche die Geltung der Regel überhaupt gefährdet. Wir kennen eine Reihe von Siegern, die den Preis in Olympia mehrere

1) Paus. VI, 18, 5. 2) VI, 12, 1. 3) Paus. VI, 10, 1; vgl. unten Glaukias von Aegina. 4) Paus. VI, 4, 6. 5) Paus. VI, 5, 1. 6) Paus. VI, 7, 1. X, 9, 4—5. 7) Paus. VI, 13, 4; 18, 1. 8) Paus. VI, 16, 5. 9) Paus. VI, 10, 2.

Male davongetragen hatten, aber doch nur mit einer einzigen Statue geehrt wurden. Dass diese meist nach dem letzten, nicht nach dem ersten Siege aufgestellt worden sind, lehren die Inschriften, in denen der früheren Siege Erwähnung geschieht. Wenn aber die Weihung nicht unmittelbar nach dem ersten und zweiten Siege folgte, wer bürgt dann dafür, dass es sogleich nach dem dritten oder vierten geschah? Mir scheint es daher, wenn nicht völlig ausgemacht, doch sehr wahrscheinlich, dass die Sieger erst dann, wenn sie wegen vorgerückten Alters oder aus andern Gründen von der Preisbewerbung überhaupt abstanden, an die Errichtung einer Statue dachten. Dabei ist ferner zu bedenken, dass es kein Gesetz gab, welches dieselbe gebot. Oft mochte ferner ein Sieger nicht sogleich die Mittel haben, den Aufwand einer Statue zu bestreiten. Häufig thaten es Freunde, Verwandte, die Vaterstadt[1]; ebenso konnte aber auch der Sieger selbst, wenn er etwa später sich Reichthum erwarb, erst dann sein Ehrenrecht in Anspruch nehmen. Endlich dürfen wir nicht vergessen, dass die ersten Statuen nach Pausanias[2]) sich auf Siege der 59sten und 61sten Ol. beziehen. Dürfen wir daraus schliessen, dass fünf, sechs Olympiaden später die Sitte schon so allgemein war, dass jeder sogleich nach dem Siege an eine Statue dachte? Eine Statue errichten dürfen heisst nicht, sogleich eine solche wirklich errichten. Unter den zehn Siegern im Stadium von Ol. 60 – 69 erwähnt Pausanias nur den einzigen Anochos als mit einer Statue bedacht, und ich finde überhaupt nur zehn Werke, die sich auf die sämmtlichen Siege dieser zehn Olympiaden beziehen[3]). Anochos hatte aber noch dazu, ausser im einfachen, auch im Doppellaufe gesiegt, und es ist daher um so weniger Anstoss daran zu nehmen, wenn seine Statue später errichtet ward, da dieser zweite Sieg in einer schwereren Kampfart später davongetragen sein konnte. Will man aber behaupten, mindestens müsse Ageladas die Statue des Timasitheos von Delphi vor Ol. 68, 2 gearbeitet haben, weil dieser damals von den Athenern hingerichtet wurde, so

1) Vgl. Krause Ol. S. 174 flg. 2) Paus. VI, 18, 5. 3) Nemlich die Siege des Rhexibios Ol. 61. Milon Ol. 62 und flgdd. Miltiades vor Ol. 63. Anochos Ol. 65. Evagoras vor Ol. 66. Demaratos Ol. 65 und 66. Kleosthenes Ol. 66. Pheidolas vor, und seine Söhne Ol. 68. Timasitheos vor Ol. 68, 2.

ist auch das nicht unumgänglich nothwendig. Er siegte mehrere Male und war zur Zeit seines Todes allem Anscheine nach in einem Alter, in welchem er noch an fernere Siege denken konnte. So mochte es geschehen, dass erst nach seinem Tode Freunde oder Verwandte den Ruhm seiner Siege durch eine Statue feierten.

Da also die Alten nicht ausdrücklich von zwei Künstlern des Namens Ageladas sprechen, da ferner nach Beseitigung des Herakles von Melite und bei Berücksichtigung der Unsicherheit in der Aufstellungszeit olympischer Siegerstatuen die übrigen Angaben sich auf eine und dieselbe Person beziehen lassen, so nehmen wir an, dass Ageladas etwa Ol. 70 die Kunst zu üben begann und bis gegen Ol. 82 am Leben war. Damit stimmt denn auch die Angabe des Pausanias vollkommen überein, dass die Zeit des Onatas mit der des Hegias und Ageladas zusammentreffe[1]). Onatas blüht Ol. 75—80, würde also gerade in die Zeit fallen, welche zwischen dem von Thiersch angenommenen Sikyonier und dem Argiver Ageladas in der Mitte liegt. Damals aber, bald nach Ol. 78, 4, mussten Onatas und Ageladas an den Werken arbeiten, die wegen gleichzeitiger Siege der Tarentiner über barbarische Nachbarvölker geweiht wurden, wenn das richtig ist, was wir weiter unten bei Gelegenheit des Onatas zu beweisen gedenken.

Diese Untersuchung über das Zeitalter des Ageladas hat eine Ausdehnung gewonnen, welche sich nur dadurch rechtfertigen lässt, dass eines Theils mehrere allgemeine, für Künstlerchronologie wichtige Fragen dabei ihre Erledigung gefunden haben, andern Theils eine feste Bestimmung seiner Zeit für die mehrerer anderer Künstler in der folgenden Periode massgebend und darum von aussergewöhnlicher Bedeutung ist, Wir müssen dafür leider in allem übrigen, was ihn als Künstler angeht, wegen der Unzulänglichkeit unserer Quellen um so kürzer sein.

Seine Werke, unter denen wir auch der schon früher erwähnten noch einmal mit kurzen Worten gedenken wollen, sind folgende:

1) Der Zeus Ithomaeos; s. o.

1) VIII, 42, 4.

2—3) Zeus als Knabe und ein unbärtiger, ebenfalls jugendlicher Herakles zu Aegion in Achaja: Paus. VII, 24, 2. Aegion lag Naupaktos gerade gegenüber, nur durch einen schmalen Meeresarm davon getrennt. Die Zeusbilder beider Städte waren Werke desselben Künstlers, noch mehr: sie wurden auf ganz gleiche Weise verehrt; jedes Jahr ward ein Priester erwählt, der das Bild bei sich im Hause bewahrte. An Messene, das Vaterland der Bewohner von Naupaktos, knüpften sich Sagen über die Kindheit des Zeus (Paus. IV, 33, 2—3); in Aegion sollte er von einer Ziege genährt sein (Strabo VIII, p. 387). Bei solcher Uebereinstimmung ist es, wenn auch Pausanias darüber schweigt, gewiss höchst wahrscheinlich, dass der ithomaeische Zeus, wie der von Aegion, als Kind gebildet war, wodurch es auch einen Sinn erhält, dass der Priester gleichsam als Pflegevater ihn bei sich im Hause hat. So erklärt es sich ferner am leichtesten, wie das Bild bei dem weiteren Missgeschick der Messenier doch immer in ihrem Besitze blieb, und endlich der Gott mit dem Volke in das Land seiner Kindheit zurückkehrte. Ich will die Chronologie des Ageladas nicht von Neuem verwirren: aber die Möglichkeit mag ich nicht abläugnen, dass der messenische nur eine Wiederholung, vielleicht geradezu eine Copie des Bildes in Aegion war, die nicht nothwendig von Ageladas selbst gefertigt zu sein brauchte.

4) Der Herakles Alexikakos; s. o.

5) Eine Muse mit dem Barbiton, zusammen aufgestellt mit zwei andern des Kanachos und Aristokles, nach einem Epigramm des Antipater: Anall. II, p. 15, n. 35. Die sogenannte barberinische Muse in München, welche Winckelmann für eine Copie nach Ageladas hielt, ist jetzt allgemein als Apollo Musagetes anerkannt.

6) Reiter und kriegsgefangene Frauen, von den Tarentinern wegen ihrer Siege über die Messapier nach Delphi geweiht: Paus. X, 10, 3; vgl. unter Onatas.

7) Die Statue des Anochos; s. o.

8) Die Statue des Timasitheos; s. o.

9) Das Viergespann des Kleosthenes aus Epidamnos mit der Statue des Siegers und des Wagenlenkers: Paus. VI, 10, 2. Kleosthenes war der erste, der wegen eines Sieges im Wagenrennen neben dem Gespanne auch seine eigene Statue

aufgestellt hatte. Den Pferden waren ihre Namen beigeschrieben: Phoenix, Korax, Knakias und Samos.

Alle diese Nachrichten gehen nicht über Aeusserlichkeiten hinaus. Wir würden sagen: Ageladas ist ein Erzbildner (denn Erz ist der Stoff, wo er angegeben wird), der in den Gegenständen seiner Werke eine gewisse Vielseitigkeit offenbart, wie wir sie in dieser Epoche nur bei seinem Zeitgenossen Onatas wiederfinden werden. Von seiner hohen Bedeutung für die fernere Entwickelung der Kunst können wir hiernach kaum eine Ahnung haben. Und doch ist in dieser Beziehung kein einziger seiner Zeitgenossen mit ihm zu vergleichen; denn die grössten Künstler Griechenlands, Phidias, Myron, Polyklet, waren seine Schüler. Mögen die Werke seiner Hand ein höheres oder geringeres Verdienst gehabt haben, dies allein genügt zur festen Begründung seines Ruhmes. Denn wer drei Schüler bildet, die in den verschiedensten Richtungen der Kunst das Vorzüglichste leisten, der muss selbst nicht nur mit einem hervorragenden Geiste begabt gewesen sein, sondern auch die Kräfte desselben bis zum vollendetsten Ebenmaasse ausgebildet und demgemäss verwendet haben.

Sikyon.

In alter, nicht näher bestimmbarer Zeit soll der Sikyonier Dibutades die Plastik erfunden haben. Um Ol. 50, als kretische Daedaliden in Sikyon anlangten, war es schon lange das Vaterland aller Metallarbeit. Dipoenos und Skyllis wurden vielleicht durch die Eifersucht einheimischer Künstler vertrieben. Allein auch lange nach dieser Zeit erfahren wir von Keinem derselben auch nur den Namen. Die Künstlergeschichte von Sikyon beginnt erst mit

Kanachos.

Sein Zeitalter ergiebt sich zuerst allgemein aus der Zusammenstellung mit Kallon von Aegina (w. m. s.) und mit Ageladas[1]. Dazu gesellt sich aber noch die bestimmte Angabe, dass der Apollo für die Branchiden bei Milet sein Werk war[2]. Unter der Regierung des Xerxes wurde dieses Bild den Milesiern genommen und nach Ekbatana versetzt, weil, wie Pau-

1) Anall. II, p. 15, n. 35. 2) Paus. IX, 10, 2. Plin. 34, 75.

sanias[1]) anderwärts meldet, der Verdacht auf ihnen lastete, dass sie sich in dem Seetreffen bei Mykale Ol. 75, 2 absichtlich von den Griechen hätten schlagen lassen. Ferner berichtet Strabo[2]), Xerxes habe den Tempel angezündet, und die Branchiden, welche ihm die Schätze des Heiligthums überantwortet, seien zugleich mit fortgezogen, um nicht wegen Tempelraubes und Verrathes Strafe zu leiden. Allein dass diese Nachricht von der Flucht der Branchiden ein Irrthum sei, hat bereits Soldan[3]) dargethan und dagegen die Vermuthung aufgestellt, dass die nach Milet versetzten, aber nach der Befreiung der Griechen, Ol. 77, 3[4]), wieder vertriebenen Karer bei ihrer Flucht den Tempel geplündert hätten, worin auch der Grund liege, dass sie noch zu Alexanders Zeit den Milesiern verhasst gewesen seien. Sicher ist also wenigstens, dass der Apollo des Kanachos vor der Zeit dieser Plünderung aufgestellt wurde. Wir können aber weiter behaupten, dass es nach Ol. 70, 3 oder vielmehr 71, 3[5]) geschehen sei. Denn richtig bemerkt Müller[6]) in einem besonderen Aufsatze über den Apollo des Kanachos, dass in diesem Jahre nach dem Zeugnisse Herodots[7]) Tempel und Orakel von Darius ausgeplündert und verbrannt wurden: *ἱρὸν δὲ τὸ ἐν Διδύμοισι, ὁ νηός τε καὶ τὸ χρηστήριον, συληθέντα ἐνεπίμπρατο.* Diese Annahme will jedoch Thiersch[8]) nicht gelten lassen. Er hält es zuerst für unwahrscheinlich, dass man in dem uralten Tempel das alte Götterbild vernachlässigt und ein neues an seine Stelle gesetzt habe. Allein wenn jenes vorausgesetzte alte Bild ein Holzbild war, das bei dem Brande des Tempels leicht zu Grunde gehen konnte, so musste man doch wohl für ein neues sorgen. Aus der ersten Behauptung folgert nun Thiersch weiter, das Werk des Kanachos sei nicht Tempelbild, sondern ein Weihgeschenk gewesen, das im Freien aufgestellt den Brand des Tempels wohl habe überdauern können. Indessen deutet gerade der kunstreiche Mechanismus des Kolosses, von dem später die Rede sein wird, auf Bestimmung für den Tempeldienst. Sodann dürfen wir neben dem Brande die Plünderung nicht vergessen. Freilich lässt Strabo die Tempelschätze

1) VIII, 46, 2; vgl. I, 16, 3. 2) XIII, p. 634. 3) Ztsch. f. Altw. 1841 n. 69. 4) Diod. XI, 60. 5) Vgl. Clinton fasti h. a. append. cap. V. 6) Kl. Schr. II, S. 540. 7) VI, 19. 8) Ep. Not. S. 40.

erst von Xerxes wegführen. Allein was Xerxes nahm, mochte in der Zwischenzeit gesammelt oder bei der ersten Plünderung von den Branchiden versteckt sein, was allerdings nicht von einem Erzkolosse, sondern nur von Werken geringeren Umfanges gelten kann. — Wenn ferner Tacitus[1]) von Schutz und Begünstigung spricht, deren sich das Orakel unter Darius zu erfreuen gehabt, so kann dies nur für die Zeit nach der Plünderung gelten, als Darius nach Wegführung der Aeolier Stadt und Orakel zwar wieder herstellte, aber barbarisirte: *ὥστε ἡμιβαρβάρους γενέσθαι φησὶ Δημήτριος ὁ Σκήψιος ἀντὶ Αἰολέων*[2]). Die alten Weihgeschenke endlich, welche Strabo noch sah, widerlegen nicht die Nachricht von den verschiedenen Plünderungen, sondern zeigen nur, dass entweder der Verlust durch neue Gaben gedeckt wurde, oder dass ein Theil der Schätze wieder nach Milet zurückkehrte. So wissen wir gerade von dem Apollo des Kanachos aus Pausanias[3]), dass Seleukos Nikator ihn aus Ekbatana nach Milet zurückschickte. — Wir nehmen demnach als sicher an, dass Kanachos den Apollo in der ersten Hälfte der siebziger Olympiaden gearbeitet habe. Dass von dem älteren ein gleichnamiger jüngerer Künstler, um Ol. 95, geschieden werden müsse, wird sich später zeigen. Diesen aber nennt Pausanias, um jede Verwechselung zu vermeiden, an einer Stelle[4]) ausdrücklich Schüler des Polyklet; an einer andern[5]) war eine nähere Bezeichnung deshalb unnöthig, weil sich das dort erwähnte Werk auf den Sieg von Aegospotamos bezieht. Die Werke des älteren, von denen wir Kenntniss haben, sind der Zahl nach nicht bedeutend, nemlich:

1) Celetizontes pueri, Knaben auf Rennpferden, also wohl auf Siege in Festspielen bezüglich: Plin. 34, 57.

2) Eine Muse mit der Hirtenflöte, in einem Epigramme des Antipater (Anall. II, p. 15, n. 35) mit zwei andern des Ageladas und Aristokles zusammengestellt.

3) Ein sitzendes Bild der Aphrodite aus Gold und Elfenbein in Korinth. Es trug auf dem Kopfe den Polos, in der einen Hand einen Mohnkopf, in der andern einen Apfel: Paus. II, 10, 4.

1) Ann. III, 36. 2) Strabo XIII, p. 611. 3) I, 16, 3. VIII, 46, 2.
4) VI, 13, 4. 5) X, 9, 4.

4—5) Die Statuen des Apollo in Milet und in Theben. Bei Gelegenheit des thebanischen bemerkt Pausanias (IX, 10, 2), dieser, der sogenannte ismenische, sei dem andern bei den Branchiden an Grösse gleich, und in seinem Erscheinen in nichts von ihm verschieden. Wer das eine der beiden Bilder gesehen habe und über den Künstler unterrichtet sei, bedürfe keiner grossen Weisheit, um das andere sogleich beim ersten Anblick ebenfalls als ein Werk des Kanachos zu erkennen. Nur darin bestehe der Unterschied, dass der branchidische von Erz, der ismenische von Holz gemacht sei. Auch an einer andern Stelle (II, 10, 4) erwähnt Pausanias beide Statuen als Werke des Kanachos. Nun sehen wir auf einer Reihe von milesischen Münzen einen Apollo von alterthümlichem Typus, den Bogen in der Linken, in der Rechten ein Hirschkalb haltend; und dieselbe Figur kehrt in mehrfachen Wiederholungen in Marmor und Bronze wieder[1]. Es liegt daher nahe, alle diese Bilder auf ein berühmtes Original, und zwar das des Kanachos, zurückzuführen. Nur weiss ich nicht, ob und wie weit damit in Einklang zu bringen ist, was Plinius berichtet. Denn zu der Angabe, dass Kanachos einen nackten Apollo mit dem Beinamen Philesios im Didymaeon aus aeginetischer Erzmischung gemacht habe, fügt er noch folgende Beschreibung eines kunstreichen Beiwerkes: cervumque una ita vestigiis suspendit ut linum subter pedes trahatur, alterno morsu digitis calceque retinentibus solum, ita vertebrato dente utrisque in partibus ut a repulsu per vices resiliat. Die Worte des Plinius leiden an vielfacher Unklarheit, und handelte es sich einzig um das mechanische Kunststück, das für den Kunstwerth des Ganzen gewiss ohne Bedeutung war, so möchte man die vorhandene Schwierigkeit ruhig bei Seite liegen lassen. Allein die ganze Beschreibung scheint sich auf eine von der obigen abweichende Darstellung des Gottes zu beziehen. Denn sei es, dass trotz der Uebereinstimmung aller Handschriften für cervus corvus zu schreiben[2], sei es, dass cervus beizubehalten ist, immer wird dieser Rabe oder Hirsch mit den erhaltenen Bildwerken nichts zu thun haben. Im zweiten

1) S. die Nachweisungen bei Müller kl. Schr. II, S. 542 flgd. Abbildungen bei Müller u. Oesterley D. a. K. I, Taf. IV. 2) Wogegen freilich Soldan in der Zeitschrift f. Altw. 1841 S. 581 gewichtige Gründe geltend gemacht hat.

Falle würde nach v. Jan's Bemerkung [1]) der Hirsch auf eine Darstellung des Gottes deuten, wie diejenige ist, welche Pausanias an einer andern Stelle [2]) beschreibt, und ein geschnittener Stein [3]) sie uns wirklich zeigt: dass nemlich der Hirsch auf den Hinterfüssen emporgerichtet von dem Gotte am Vorderbeine gefasst wird. — Indessen so lange nicht eine klare unzweideutige Erklärung der Worte des Plinius gegeben ist, werden wir immer die Auctorität der milesischen Münzen als für uns bindend betrachten, und in ihnen und den verwandten Wiederholungen den Typus des Kanachos erkennen dürfen. Freilich gewinnen wir auch auf diese Weise noch nicht viel für eine schärfere Charakteristik des Künstlers. Denn gerade alterthümliche Werke pflegen in Copien ihre feinere Eigenthümlichkeit einzubüssen, indem theils der Ausdruck verblasst, theils die Formen in eine freiere Bildungsweise übertragen werden. Man vergleiche nur die besten Wiederholungen unseres Apollotypus, die Payne Knight'sche [4]) und die jetzt im Louvre befindliche Bronze [5]), so werden sich bei aller äusseren Aehnlichkeit auch dem flüchtigen Beschauer bedeutende Unterschiede in der feineren Charakteristik leicht offenbaren. Wir müssen uns daher begnügen, auf die Grundzüge der ganzen Gestaltung hinzuweisen. Die Stellung der Figur ist mehr stehend als schreitend, indem der linke Fuss nur wenig vorgesetzt ist. Da aber die Schwere des Körpers nicht vorzugsweise auf einem Fusse ruht, sondern gleichmässig auf beide vertheilt ist, so erscheint die ganze Bewegung gebunden und entbehrt der Leichtigkeit. Damit hängt es zusammen, dass auch die Arme, um das Gleichgewicht des Körpers nicht zu stören, oberwärts ziemlich eng am Körper anliegen, während sie vom Ellenbogen an gleichmässig vorgestreckt sind. Endlich entspricht es dieser strengen Gliederung, dass der Kopf gerade vorwärts gerichtet, der Blick ohne ein bestimmtes festes Ziel ist. Die Haare, an denen sich die Alterthümlichkeit besonders deutlich zu zeigen pflegt, sind in den verschiedenen Wiederholungen nicht völlig übereinstimmend gebildet. Doch zeigt sich nirgends ein Streben nach reiner Naturnachahmung, sondern eine syste-

1) In der Jenaer Lit. Zeit. 1838 S. 255. Vgl. Welcker zu Müllers Hdb. §. 86. 2) X, 13, 3. 3) Müll. u. Oest. D. a. K. I, t. 15. n. 61. 4) Specimens d. Dilettanti I, f. 12. 5) Mon. dell' Inst. I, t. 58. 59.

matische Anordnung in Reihen von Löckchen oder regelmässigen Parthien.

Wie weit die hier angegebenen Kennzeichen gerade dem Kanachos oder nur überhaupt der älteren Kunst angehören, ist schwer zu entscheiden. Auch das Urtheil des Cicero[1]), welcher Kanachos eine Kunststufe höher aufwärts als Kalamis, zwei höher als Myron setzt, vermag uns darüber keinen Aufschluss zu gewähren. Um so mehr halte ich es für Pflicht, in einem Punkte zur Vorsicht zu rathen, nemlich nicht vorschnell diesen Apollo als ein den aeginetischen Giebelstatuen verwandtes Bildwerk hinzustellen; denn diese Verwandtschaft würde sich höchstens auf die allgemeine Aehnlichkeit aller alterthümlichen griechischen Kunstwerke erstrecken. Die einzelnen Formen dagegen erscheinen in den Aegineten weit schärfer bezeichnet, als in dem Apollo, der, soweit sich aus den Copien urtheilen lässt, im Ganzen einen gedrungenen, kräftigen Körperbau, im Einzelnen aber mehr Fülle und Rundung zeigt. Auch im Ausdruck fehlt ihm zwar nicht eine gewisse Gutmüthigkeit, aber sie ist gepaart mit einem Grade von Ernst und Strenge, den man in den lächelnden Gesichtern der Aegineten vergeblich suchen wird.

Was wir von den übrigen Werken des Kanachos wissen, giebt uns über den Styl keinen näheren Aufschluss. Die Attribute seiner Aphrodite, Mohnkopf und Apfel, sind die, welche wir in alterthümlichen Terracottenbildungen zu sehen gewohnt sind. Nur das ist noch zu bemerken, dass Kanachos nicht ausschliesslich in e i n e m Stoffe arbeitete. Der milesische Apoll, die Knaben mit den Rennpferden, wahrscheinlich auch die Muse, waren aus Erz, und zwar, wie Plinius bemerkt, von aeginetischer Mischung. Bei dem ismenischen Apollo wandte er noch das von Alters her gebräuchliche Holz an, bei der Aphrodite Gold und Elfenbein. Vielleicht arbeitete er auch in Marmor. Plinius[2]) sagt zwar nur, dass der unter den Erzbildnern genannte Kanachos auch Marmorwerke gemacht habe, und wir könnten daher seine Angabe auch auf den jüngeren Künstler dieses Namens beziehen, den er in die 95ste Ol. setzt. Allein weder von diesem, noch von den mit ihm verbundenen Künstlern kennen wir andere als Erzwerke, weshalb wir dem

1) Brut. 18. 2) 36, 42.

vielseitigeren älteren Kanachos das Verdienst der Marmorarbeit wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit zuerkennen dürfen. Schüler des Kanachos werden uns nicht genannt. Die Fortsetzung der sikyonischen Kunstschule knüpft sich vielmehr an Aristokles.

Aristokles und seine Schüler.

Er war der Bruder des Kanachos und stand diesem an Ruhm nicht viel nach[1]). Sein Name aber hat durch häufige Wiederkehr an verschiedenen Orten zu grosser Verwirrung bei neueren Forschern Anlass gegeben. Doch löst sich diese ohne Schwierigkeit, sobald wir nur die Stellen des Pausanias, auf dem allein die Untersuchung beruht, unbefangen ansehen und seine Unterscheidungen anerkennen. Unser Aristokles heisst ausdrücklich Bruder des Kanachos und, wie dieser, Sikyonier[2]). Ein zweiter Künstler desselben Namens ist Aristokles aus Kydonia in Kreta[3]). Dass dieser mit dem ersten nichts zu thun hat, ergiebt sich sowohl aus der Verschiedenheit des Vaterlandes, als auch daraus, dass Pausanias, weit entfernt beide zu verbinden, vielmehr bekennt, das Zeitalter des Kydoniaten nicht angeben zu können, was doch nicht der Fall gewesen wäre, wenn er ihn mit dem Sikyonier in Geschlechtsverbindung hätte bringen dürfen. Endlich erwähnt derselbe Schriftsteller[4]) noch einen Aristokles als Vater und einen andern als Sohn des Kleoetas, zwar ohne Angabe des Vaterlandes, aber ebenfalls ohne Hindeutung auf den Sikyonier. Bedenken wir indessen, dass er ein Werk des Kleoetas als in Athen befindlich beschreibt, und dass in Athen auch in neuerer Zeit ein Relief mit dem Namen des Aristokles gefunden worden ist[5]), so werden wir nicht länger zweifeln, dass wir es hier mit einer athenischen Künstlerfamilie zu thun haben. Halten wir diese Scheidungen fest, so wird die Untersuchung über die Schule des Sikyoniers ganz einfach. Er ist wegen des Kanachos etwa in die 70ste Ol. zu setzen; war er der ältere Bruder, so konnte er sogar schon vor dieser Zeit den Aegineten Synnoon zum Schüler haben. Es darf daher nicht auffallen, wenn wir finden, dass dessen Sohn und Schüler Ptolichos schon vor Ol. 80 thätig gewesen

1) Paus. VI, 9, 1. 2) VI, 3, 4; 9, 1. 3) V, 25, 6. 4) VI, 20, 7. V, 24, 1. 5) S. unter Aristokles von Athen.

sein muss. Dieser bildete nemlich die Statue des Aegineten Theognetos, der als Knabe im Ringen zu Olympia gesiegt hatte[1]. Der Sohn seiner Schwester aber, Aristomenes, siegte ebenfalls als Knabe in den pythischen Spielen unmittelbar vor Aeginas Untergang, der in dem Siegesliede Pindars[2] schon als nahe bevorstehend und drohend erscheint[3]. Darin wird auch der Oheim erwähnt, und sein Sieg muss daher vor Ol. 80, jedoch nicht nothwendig vor Ol. 77—78 fallen. Auch konnte die Statue erst mehrere Jahre nach dem Siege aufgestellt werden. — Mit Ptolichos bricht die direkte Fortsetzung der Schule ab. Die weitere Folge liefert Pausanias[4], indem er den Sohn und Schüler des Sostratos, Pantias von Chios, als den siebenten in der Folge der Schüler, von Aristokles beginnend, anführt. Seine Zeit lässt sich annäherungsweise bestimmen; denn er machte die Statue des Dolichosläufers Aristeus aus Argos, dessen Vater Cheimon ebenfalls als olympischer Sieger von Naukydes dargestellt war[5]. Sostratos ist also etwa mit Naukydes (Ol. 90—95) gleichzeitig, konnte aber auch noch mit Hypatodoros (w. m. s.) gegen Ol. 100 thätig sein, zu welcher Zeit sein Sohn Pantias schon erwachsen sein mochte.

Wir haben dadurch folgende Genealogie:

1) Aristokles ist um Ol. 70 Lehrer des
2) Synnoon, dessen Sohn
3) Ptolichos gegen Ol. 80 thätig ist.
4) und 5) zwischen Ol. 80 und 90 sind uns unbekannt.

Es folgen:

6) Sostratos nach Ol. 90 und
7) Pantias, sein Sohn, um Ol. 100.

Alles ist in dieser Folge so klar und einfach, dass die Ansicht von Thiersch[6], welcher Sostratos unmittelbar auf Ptolichos folgen lässt und den Anfang der Reihe in Widerspruch mit Pausanias durch den Kydoniaten Aristokles und den Athener Kleoetas ergänzen will, keiner weiteren Widerlegung bedarf.

Während nun das lange Festhalten an dem Schulzusammenhange bestimmte Eigenthümlichkeiten der Schule voraussetzen lässt, sind wir dieselben nachzuweisen durchaus nicht

1) Paus. VI, 9, 1. 2) Pyth. VIII. 3) Vgl. Krause Pyth. S. 87. 4) VI, 3, 4. 5) Paus. VI, 9, 3. 6) Ep. Not. S. 82 flgd.

im Stande. Von Aristokles wird nur eine Muse mit der Lyra neben denen des Kanachos und Ageladas[1]), von Synnoon kein einziges Werk angeführt. Von Ptolichos kennen wir die schon erwähnte Statue des Theognetos mit Pinien- und Granatapfel in den Händen, vielleicht mit Anspielung auf pythische und isthmische Siege in seiner Familie, wie Krause[2]) meint; ferner die Statue des Epikradios von Mantinea, der im Faustkampf der Knaben in unbekannter Olympiade siegte[3]). Sostratos arbeitet mit Hypatodoros an einer vorzüglichen Athenestatue zu Alipheira in Arkadien[4]). Von Pantias führt Pausanias drei Athletenstatuen an: die des Dolichosläufers Aristeus von Argos[5]), des Ringerknaben Nikostratos, Sohnes des Xenokleidas aus Heraea in Arkadien[6]), und des Faustkämpferknaben Xenodikos von der meropischen Kos[7]). Letzterer sass auf einem Rosse, mit dem sein Vater Xenombrotos gesiegt hatte. Auch dieser hatte unmittelbar daneben eine Statue, ein Werk des Aegineten Philotimos, der also ein Zeitgenosse des Pantias war.

Aegina.

Nach Smilis findet sich in der Künstlergeschichte von Aegina eine Lücke: die nächsten bekannten Namen gehören in die Zeit zwischen Ol. 70 und 80 und knüpfen sich an die Erwähnung von Werken des Erzgusses, der also in der Zwischenzeit auch in Aegina Eingang gefunden haben musste. Dies konnte durch einen auch nach Smilis fortdauernden Verkehr samischer und aeginetischer Künstler vermittelt werden. Doch darf hier nicht verschwiegen werden, dass Ol. 66, 2 die in Kydonia ansässigen Samier unterjocht und nach Aegina übergeführt wurden[8]). Unterdessen hatte sich der Kunst ein neues Feld der Thätigkeit durch die Statuen der Sieger in den athletischen Wettkämpfen eröffnet, mit denen sich namentlich Olympia füllte. Obwohl die ersten uns bekannten Beispiele derselben in die 59ste und 61ste Ol. fallen, so scheint doch ihr Gebrauch nicht vor Ol. 70 etwas allgemeiner geworden zu sein. Und erst in dieser Zeit erhalten wir auch weitere Nachrichten von aeginetischen Künstlern.

1) Anall. II, p. 15, n. 35. 2) Ol. S. 382. 3) Paus. VI, 10, 2. 4) Polyb. IV, 78. vgl. Paus. VIII, 26, 4. 5) VI, 9, 1. 6) VI, 3, 4. 7) VI, 14, 5. 8) Vgl. Müller Aeg. p. 112.

Glaukias. Wir kennen von ihm nur Statuen olympischer Sieger:

1) Die des Gelon nebst dem Viergespann, durch das er Ol. 73 den Sieg davongetragen hatte: Paus. VI, 9, 2. In der Inschrift war Gelon Bürger von Gela genannt. Da aber Pausanias meint, der bekannte Gelon habe bereits Ol. 72, 2 die Tyrannis von Syrakus erlangt und sich deshalb Syrakusaner nennen müssen, so will er trotz der Uebereinstimmung des Namens, des Vaternamens, des Vaterlandes und der Zeit den Sieger in Olympia von dem Tyrannen in Syrakus unterscheiden. Sein Irrthum leuchtet aber vollkommen ein, indem nach genauer Berechnung Gelon sich erst Ol. 73, 4 der Herrschaft von Syrakus bemächtigte (vgl. Clinton fasti h. a.).

2) Die Statue des Theagenes aus Thasos, des gefeiertsten unter den griechischen Kämpfern: Paus. VI, 11, 3. vgl. 6, 2; Krause Ol. s. v. Von seinen olympischen Siegen fällt der im Faustkampfe in Ol. 75, der im Pankration errungene in Ol. 76.

3) Die Statue eines Philon, Sohnes des Glaukias von Corcyra, der zweimal im Faustkampfe zu Olympia siegte: Paus. VI, 9, 3. Die Zeit ergiebt sich nur annäherend daraus, dass Simonides, der Ol. 78, 2 starb, das Epigramm für die Statue machte.

4) Die Statue des Glaukos von Karystos, über dessen Kraft und Gewandtheit bei Pausanias (VI, 10, 1), Suidas (s. v. *Γλαῦκος*) und in den Anekdota von Bekker (p. 232) ausführlicher gesprochen wird. Bei Suidas und in den Anekdota heisst es, er habe in der 25sten Ol. gesiegt, was in direktem Gegensatze mit der ebenfalls bei Bekker sich findenden Nachricht steht, dass er durch die Nachstellungen Gelons von Syrakus umgekommen sein soll. Man hat daher vorgeschlagen, die 75ste Ol. an die Stelle der 25sten zu setzen. Da aber jener Sieg der erste von vielen ist und in jugendlichem Alter errungen wurde, Gelon aber schon Ol. 75, 3 starb, so scheint die 65ste Ol. passender. Damit stimmt es nun vortrefflich, dass seine Statue nicht bei seinen Lebzeiten, sondern erst von seinem Sohne, wahrscheinlich bald nach seinem Tode, aufgestellt wurde.

So vereinigt sich alles dahin, dass wir die künstlerische Thätigkeit des Glaukias gerade in die Mitte zwischen Ol. 70 und 80 setzen müssen. In Betreff der Darstellung seiner Ath-

leten erfahren wir durch Pausanias nur, dass Glaukos in der Stellung des σκιαμαχεῖν, Schattenfechtens, gebildet war, weil er für besonders ausgezeichnet im χειρονομεῖν, der Kunst des Auslegens und Parirens, gegolten habe (vgl. Krause Gymn. S. 510).

Anaxagoras. Pausanias führt nur ein einziges Werk von ihm an (V, 23, 1): den ehernen Zeus, welchen die Hellenen gemeinschaftlich nach der Schlacht bei Plataeae (Ol. 75, 2) in Olympia aufstellten. Aus Herodot (IX, 81) erfahren wir dazu, dass die Statue 10 Ellen hoch war. Von dem Künstler aber sagt Pausanias, dass ihn nicht einmal die Schriftsteller über Plataeae erwähnen. Doch führt Diogenes Laërtius (II, 15) aus Antigonus einen Bildhauer dieses Namens an, der immerhin der Aeginete sein kann. Auf ihn mag sich auch ein Epigramm der Anthologie (Anall. I, p. 117, n. 6) beziehen:

Πραξαγόρας τάδε δῶρα θεοῖς ἀνέθηκε Λυκαίου
υἱός· ἐποίησεν δ' ἔργον Ἀναξαγόρας.

Dagegen betrachtet Müller (Aeg. p. 104) mit Recht den Schriftsteller über Perspective der Scenenmalerei (Vitr. VII. praef.) als verschieden vom Bildhauer, und da ihn Vitruv zugleich mit Demokrit nennt, so ist kein Grund, diesen Schriftsteller von dem bekannten Philosophen zu unterscheiden.

Simon arbeitete in Gemeinschaft mit Dionysios von Argos an den olympischen Weihgeschenken des Phormis aus Maenalos, der im Kriegsdienste bei Gelon und Hieron sich bedeutende Reichthümer erworben hatte. Jeder der beiden Künstler hatte dazu ein Ross nebst seinem Lenker geliefert: Paus. V, 27, 1. Hiernach ist er zwischen Ol. 75 und 80 zu setzen, aus welcher Zeit auch noch andere Werke seines Mitarbeiters bekannt sind. Ungewiss ist es, ob der Simon, von welchem Plinius (34, 90) einen Hund und einen Bogenschützen anführt, der Aeginete ist.

Ptolichos und Synnoon, welche um dieselbe Zeit lebten, gehören der Schule des Aristokles von Sikyon an, wo bereits über sie gesprochen ist.

Der höchste Ruhm der aeginetischen Schule knüpft sich indessen an Kallon und Onatas, und über sie ist daher ausführlicher zu handeln.

Kallon.

Die neueren Forscher haben Kallon ziemlich übereinstimmend in die 60—66ste Ol. gesetzt, weil Quintilian[1]) seinen Styl hart und dem tuscanischen ähnlich nennt, und weil er nach Pausanias[2]) Schüler des Tektaeos und Angelion war, die bei Dipoenos und Skyllis gelernt hatten. Wenn wir jedoch das Urtheil des Quintilian über Kallon mit dem des Cicero[3]) über Kanachos vergleichen, so finden wir, dass beide Künstler in ihrer relativen Stellung sich vollkommen entsprechen:

rigidiora Canachi	duriora Callonis
molliora Calamidis	minus rigida Calamidis
pulchra Myronis	molliora adhuc Myronis.

Und was wir aus dieser Vergleichung lernen, das spricht Pausanias[4]) mit bestimmten Worten aus, indem er sagt, dass die Naupaktier Menaechmos und Soïdas um nicht vieles jünger wären, als Kanachos von Sikyon und Kallon von Aegina. Kanachos aber blühte, wie wir gesehen haben, bald nach Ol. 70, nicht nach Ol. 60. Eine andere Vergleichung führt zu demselben Ergebniss. Quintilian nennt als mit Kallon auf gleicher Stufe stehend den Hegesias, und Lucian[5]) verbindet mit Hegesias den Kritios und Nesiotes, von denen gewiss ist, dass sie nach Ol. 75, 1 die von Xerxes weggeführten Statuen des Harmodios und des Aristogeiton durch neue Bilder ersetzten; dazu nennt er auch ihren Styl alterthümlich und hart. Hiernach würde Kallon ebenfalls besser in die Zeit zwischen Ol. 70 und 80, als zwischen 60 und 70 passen.

In diese ganz einfache und klare Berechnung bringen aber zwei Stellen des Pausanias die grösste Verwirrung. Wir setzen sie in ihrer ganzen Ausdehnung her. Am Ende des ersten messenischen Krieges, sagt Pausanias[6]), zerstörten die Lakedaemonier Ithome und andere Städte, *ἀνέθεσαν δὲ καὶ ἀπὸ τῶν λαφύρων τῷ Ἀμυκλαίῳ τρίποδας χαλκοῦς· Ἀφροδίτης ἄγαλμά ἐστιν ἑστηκὸς ὑπὸ τῷ τρίποδι τῷ πρώτῳ, Ἀρτέμιδος δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ, Κόρης δὲ ἢ Δήμητρος ὑπὸ τῷ τρίτῳ. ταῦτα μὲν δὴ ἀνέθεσαν ἐνταῦθα.* Die zweite Stelle findet sich bei der Beschreibung von Amyklae[7]): *Τὰ δὲ ἐν Ἀμύκλαις θέας ἄξια ἀνὴρ πένταθλός ἐστιν ἐπὶ στήλης ὄνομα Αἴνητος*

1) XII, 10, 7. 2) II, 32, 4. 3) Brut. 18. 4) VIII, 18, 6. 5) Rhet. praec. 9. 6) IV, 14, 2. 7) III, 18, 5.

.... τούτου γε οὖν ἐστὶν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοῖ· τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δεκάτην (nach allgemein angenommener Verbesserung anstatt δέκα) τοῦ. πρὸς Μεσσηνίους πολέμου φασὶν εἶναι· ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἑστήκει, Ἄρτεμις δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ· Γιτιάδα καὶ αὐτοὶ τέχνη καὶ τὰ ἐπειργασμένα· ὁ τρίτος δέ ἐστιν Αἰγινήτου Κάλλωνος· ὑπὸ τούτῳ δὲ ἄγαλμα Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν. Ἀρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐποίησεν ἔχουσαν λύραν, Σπάρτην δῆθεν, Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένην. οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσὶ καὶ ἀπὸ τῆς νίκης τῆς ἐν Αἰγὸς ποταμοῖς ἀνετέθησαν. Hier hat man nun seit Müller [1]) fast allgemein angenommen, die Worte τοὺς δὲ ἀρχαίους bis φασὶν εἶναι seien als Parenthese einzuklammern, und die Dreifüsse des Gitiades und Kallon bezögen sich auf Aenetos; in der ersten Stelle aber, wo diese, nur ohne Nennung der Künstler, unmittelbar mit dem Ende des ersten messenischen Krieges in Verbindung gebracht werden, seien die darauf bezüglichen Worte eine Interpolation, eine Wiederholung aus der andern missverstandenen Stelle. Allein schrieb man einmal ab, warum überging man die Künstler? Warum verwirrte Pausanias selbst in der zweiten Stelle die ganze Ordnung durch Einschiebung einer Parenthese? Alle diese Fragen fallen weg, wenn wir die Worte des Pausanias lassen wie sie sind, und folgendermaassen erklären: In Amyklae ist sehenswerth 1) die Statue des Aenetos (dann folgt eine Abschweifung über diesen, nach welcher Pausanias die Rede wieder aufnimmt: sehenswerth also sind dessen Statuen und) 2) eherne Dreifüsse. Diese theilen sich in ältere und jüngere, vom messenischen und vom peloponnesischen Kriege. An dieser Erklärungsweise würde niemand Anstoss genommen haben, wenn nicht die Erwähnung des ersten messenischen Krieges in scharfem Widerspruche mit der unbedingt späteren Zeit des Kallon stände. Um auch dieser Schwierigkeit zu entgehen, hat daher Welcker in einem Aufsatze über das Zeitalter des Gitiades [2]) versucht, diesen gänzlich von Kallon zu trennen. Allein wir geriethen dadurch nur wieder in neue Schwierigkeiten. Wir müssten zugeben, dass Pausanias geirrt, als er in der ersten Stelle das Werk

1) Aeg. p. 101. 2) Kl. Schr. III, S. 533 flgd.

des Kallon mit denen des Gitiades in Verbindung brachte; und ebenso entstände neue Verwirrung in der zweiten Stelle: der Gegensatz zwischen den älteren und den neueren Dreifüssen, der selbst in der durchaus veränderten Construction von *Ἀρίσταν-δρος* an deutlich hervortritt, verlöre seine Bestimmtheit, indem ohne irgend eine Motivirung ein neues Mittelglied eingeschoben würde. Es bleibt demnach nur ein Ausweg, der allerdings kühn und gewagt erscheinen mag, aber sich doch durch mancherlei Umstände rechtfertigen lässt. Pausanias spricht bei der Beschreibung von Amyklae, also im Angesicht der Werke selbst, nur allgemein vom messenischen Kriege. Erst später bei der Geschichte des ersten derselben fällt es ihm ein, gerade mit diesem die Dreifüsse in Verbindung zu setzen. Die Namen der Künstler scheinen damals seinem Gedächtnisse bereits entschwunden gewesen zu sein. Dagegen mochte er die Erinnerung an den Fall Ithomes als entscheidend für den Ausgang des Krieges bewahrt haben. Allein an Ithomes Fall knüpft sich nicht weniger das Ende des dritten, als des ersten messenischen Krieges. Wir wagen daher die Vermuthung auszusprechen, dass dadurch Pausanias zu dem Irrthume veranlasst ward, auf den ersten zu beziehen, was dem dritten angehört. Nicht viel geringer ist das Versehen, welches ihm zur Last fällt, indem er die Messenier nicht erst Ol. 71, sondern sogleich nach Beendigung des zweiten Krieges Ol. 29 nach Messene in Sicilien übersiedeln lässt[1]). Gerade in Betreff der Künstlergeschichte haben wir aber schon häufig bemerken müssen, dass sein Urtheil über die Zeit alles dessen, was die Kunst vor Phidias angeht, durchaus schwankend ist und sich durchgängig vielmehr nach äusseren Thatsachen, als nach einer durchgebildeten Ansicht über den Entwickelungsgang der Kunst bestimmt. Hatte er aber, wie wir vermuthen, beim Niederschreiben der zweiten Stelle die Namen der Künstler bereits vergessen, so ist noch dazu in diesem Falle sein Irrthum von den übrigen Nachrichten über dieselben ganz unabhängig.

Sonach nehmen wir an, dass Kallon nach dem Falle Ithomes Ol. 81, 2 wenn auch in hohem Alter, noch thätig war und etwa Ol. 70 sich in der Schule des Tektaeos und Ange-

1) Paus. IV, 23, 2—3.

lion befinden mochte. Dass Aegina Ol. 80 seine Selbstständigkeit verlor, bildet keinen Gegenbeweis. Vielmehr könnten wir vermuthen, dass gerade deshalb der Künstler nach dem mit Aegina befreundeten Sparta ausgewandert sei. — Das Zeugniss des Plinius endlich, der [1]) den Kallon in die 87ste Ol. setzt, habe ich bis jetzt absichtlich unberücksichtigt gelassen. Diese Bestimmung beruht auf einer falschen Annahme über Ageladas. Doch liegt in dem Umstande, dass Kallon mit diesem zusammen, und nach Kritios, Nesiotes, Hegias genannt wird, eine entfernte Bestätigung der oben entwickelten Ansicht.

Ausser jenem Dreifusse mit der Figur der Kora erwähnt Pausanias [2]) nur noch ein Werk des Kallon, das Xoanon der Athene Sthenias auf der Burg von Korinth. Der Ruf des Künstlers muss aber nach den oben mitgetheilten Urtheilen kein geringer gewesen sein. Da diese jedoch nicht das Eigenthümliche seiner Kunstrichtung an sich, sondern nur sein Verhältniss zur Entwickelung der Kunst im Allgemeinen bestimmen, so werden wir sie besser weiter unten in grösserem Zusammenhange betrachten.

Onatas.

Er war der Sohn eines Mikon, den man früher mit dem athenischen Maler gleiches Namens verwechselt hat, da dieser doch höchstens Zeitgenosse, wenn nicht gar jünger als Onatas selbst war. Zur Bestimmung seiner Zeit liegen verschiedene Angaben vor, die sich aber sämmtlich ohne besondere Schwierigkeit vereinigen. Allgemein sagt zuerst Pausanias [3]), sein Zeitalter komme überein mit dem des Atheners Hegias und des Argivers Ageladas. Allein bei der Beschaffenheit unserer Quellen dürfen wir vielmehr von Onatas auf diese, als von ihnen auf Onatas einen Schluss machen. Nicht anders ist es bei Kalamis, mit dem er gemeinschaftlich arbeitete. Noch schwankender wegen der Verderbnisse des Textes ist die zweite Angabe bei Pausanias, er habe gearbeitet *γενεαῖς μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου*. Hier ist grammatisch nothwendig, entweder *γενεᾷ* zu schreiben, oder zum Plural eine Zahl (*δυσὶν*) hinzuzufügen. Die neuesten Herausgeber haben sämmtlich den ersten, Müller [4]) und Thiersch [5]) den zweiten Ausweg vorgezogen. Ich ent-

1) 34, 49. 2) II, 32, 4. 3) VIII, 42, 4. 4) Aeg. p. 105. 5) Ep. Not. S. 60.

scheide mich unbedingt für den letzteren wegen der Begründung, die Pausanias in den folgenden Worten selbst giebt: „Zur Zeit, als Xerxes nach Europa überging, herrschte über Syrakus und das übrige Sicilien Gelon, des Deinomenes Sohn; bei dem Tode des Gelon aber kam die Herrschaft an seinen Bruder Hieron. Da nun Hieron starb, ehe er dem olympischen Zeus die Weihgeschenke aufgestellt hatte, welche er wegen der Rossesiege gelobt, so lieferte sie Hierons Sohn Deinomenes ab. Es sind aber Werke des Onatas." Pausanias berechnete also die Herrschaft des Gelon, Hieron und Deinomenes zu drei Menschenaltern, ohne zu bedenken, dass sie im Ganzen nicht ein einziges dauerte. Eben so setzt er[1]) den Hadrian zehn Menschenalter nach Augustus. Durch die Nachricht von den erwähnten Werken gewinnen wir aber einen festen Punkt für die Zeitbestimmung des Onatas. Hieron stirbt Ol. 78, 2; Thrasybulos, sein Nachfolger, und mit ihm die ganze Familie des Hieron, wird schon Ol. 78, 3 aus Syrakus vertrieben. Im Laufe dieses Jahres wird also Onatas sein Werk beendigt haben. In dieselbe Zeit muss auch eine kolossale Bronzestatue des Herakles zu Olympia fallen, die er für die Thasier arbeitete[2]). Da nemlich Thasos von Ol. 72 bis 75 unter persischer Botmässigkeit stand[3]), aber bereits Ol. 79, 2 von den Athenern unterjocht und seiner Macht beraubt ward[4]), so kann jenes Weihgeschenk nicht gut anders als zwischen Ol. 75 und 79 entstanden sein. — Auf dieselbe Zeit scheint endlich auch ein Weihgeschenk der Tarentiner zu führen, welches Onatas für Delphi machte[5]). Schon Herodot[6]) erwähnt die grosse Niederlage, welche Tarent und Rhegion durch die benachbarten Messapier erlitten. Aus Diodor[7]) wissen wir, dass dieses Ereigniss in Ol. 76, 4 fällt, so wie ferner, dass die Besiegten auf der Flucht sich in zwei Theile spalteten, von denen der eine sich nach Tarent, der andere, aus den rheginischen Bundesgenossen bestehend, nach Rhegion wandte. In Folge dessen theilten sich auch die Feinde und bemächtigten sich auf diese Weise sogar der Stadt Rhegion. Dennoch lebte nach Diodor[8]) einige Jahre später Ol. 78, 2

1) VIII, 8, 12. 2) Paus. V, 25, 7. 3) Herod. VI, 44; 46. VII, 118. vgl. Thuc. I, 89. 4) Thuc. I, 101. 5) Paus. X, 13, 5. 6) VII, 170. 7) XI, 52. 8) XI, 66.

Mikythos wieder in Rhegion als Vormund der Kinder des Tyrannen Anaxilas; die Eroberung der Messapier war also keine dauernde. Ferner aber berichtet Aristoteles[1]), dass in Tarent in Folge der Besiegung und Tödtung vieler Aristokraten durch die Japygier (Ἰήπυγας Μεσσαπίους nennt sie Herodot) kurz nach den Perserkriegen die Aristokratie der Demokratie weichen musste; und Strabo[2]) bemerkt, dass die Tarentiner einst übermächtig gewesen seien, als sie demokratisch regiert wurden. Auf diese Zeugnisse hin lässt sich wohl die Vermuthung wagen, dass trotz der grossen Verluste der Staat durch die veränderte Verfassung nicht nur neue Kräfte, sondern sogar bald wieder ein Uebergewicht über die Messapier erlangt habe. War dies der Fall, so mussten, je grösser die Gefahr gewesen, nach wieder erlangtem Siege die Geschenke für die Götter um so glänzender sein. Zuerst wurden etwa die Peucetier besiegt, denen die Japygier unter ihrem Könige Opis Hülfe leisteten, wie in den Werken des Onatas dargestellt war. Bald nachher mochte dann die förmliche Unterjochung der schon geschwächten Japygier - Messapier erfolgt sein, auf deren Verherrlichung sich die Bronzestatuen von Reitern und gefangenen Frauen, die Werke des Ageladas, bezogen. Diese ganze Darlegung kann freilich nur den Werth einer Vermuthung in Anspruch nehmen; doch ist sie immer noch wahrscheinlicher, als die Annahme, dass die Weihgeschenke vor die grosse Niederlage zu setzen seien. Denn die ganze Art der Kriegführung einige Zeit vorher, die sich nach Diodor auf einzelne Anfälle, Plänkeleien und Raubzüge beschränkte, scheint für die Aufstellung so bedeutender Kunstwerke keine hinlängliche Veranlassung zu bieten. Man hat entgegnen wollen, dass nach der Niederlage die Tarentiner im Bunde mit den Dauniern und Peucetiern Heraklea gegen die Messapier beschützten. Allein ich weiss nicht, nach welchen Zeugnissen dieser Kampf gerade in diese Zeit fallen soll. Strabo's Worte[3]) wenigstens liefern dafür keinen Beweis, während wir aus ihm sehen, dass Kriege zwischen Messapiern und Tarentinern häufig wiederkehrten.

Ueber die von Einigen angenommene gemeinschaftliche Thätigkeit des Onatas und Polygnot um Ol. 80 soll weiter unten

1) Polit. V, 3. 2) VI, p. 280. 3) VI, p. 281.

gesprochen werden. Der Höhepunkt der Thätigkeit des Onatas aber fällt nach allen übrigen Nachrichten in die 78ste Olympiade. Wie lange er nachher noch arbeitete, und ob er den Fall seines Vaterlandes Ol. 80, 3 überlebte, sind wir zu bestimmen ausser Stande.

Die Werke des Onatas theilen sich nach den Gegenständen der Darstellung leicht in drei Klassen: Bilder von Göttern, Heroen, und geschichtlichen Personen. Unter den Götterbildern ist das eigenthümlichste gewiss:

1) Die Demeter Melaena bei Phigalia in Arkadien. Dort befand sich in alter Zeit ein Holzbild, welches Pausanias (VIII, 42, 3) nach den Berichten der Phigalier also beschreibt: „Die Göttin sass auf einem Steine und war von weiblicher Bildung, mit Ausnahme des Kopfes. Kopf aber und Haar hatte sie von einem Pferde; Bilder von Schlangen und anderem Gethier waren an dem Kopfe angewachsen. Sie war mit einem Rock bis auf die Fussspitzen herab bekleidet; in der einen Hand hielt sie einen Delphin, eine Taube in der andern." Die Veranlassung dieser absonderlichen Bildung verschweigt Pausanias absichtlich und sagt nur, sie heisse Melaena, die schwarze, weil sie ein schwarzes Kleid habe. Dieses Bild verbrannte und die Erneuerung desselben, so wie die ganze Verehrung der Göttin, unterblieb so lange, bis bei Misswachs der Felder die Pythia auf Wiederherstellung drang. Jetzt forderten die Phigalier den Onatas auf, ihnen um jeden Preis ein neues Bild der Göttin zu machen. Damals nun fand dieser Künstler eine Zeichnung oder eine Copie des alten Xoanon, meistens aber, wie man sagt, machte er nach Traumerscheinungen den Phigaliern ein ehernes Bild. Zu Pausanias Zeit war es nicht mehr vorhanden, und wir haben daher über die Einzelnheiten der Gestalt keine Kunde. Aus seiner Erzählung ergiebt sich aber so viel, dass der Künstler eines Theils den alten Typus beibehielt, andern Theils denselben nach den Forderungen der Kunst seiner Zeit umbildete, welche Freiheit er durch den Vorwand göttlicher Eingebung zu rechtfertigen wusste.

2) Einen ehernen Apollo machte Onatas für die Pergamener, ganz besonderer Bewunderung werth wegen der Grösse und der Kunst: Paus. VIII, 42, 4. Von einem ehernen Apollo

des Onatas handelt ferner ein Epigramm des Sidoniers Antipater: Anall. II, p. 14, n. 30:

Βούπαις ὡ ᾿πόλλων, τόδε χάλκεον ἔργον ᾿Ονατᾶ,
ἀγλαΐης Λητοῖ καὶ Διὶ μαρτυρίη,
οὔϑ᾽ ὅτι τῆσδε μάτην Ζεὺς ἤρατο, χὤτι κατ᾽ αἶνον
ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἀγλαὸς ὁ Κρονίδης·
οὐδ᾽ Ἥρῃ νεμεσητὸν ἐχεύατο χαλκὸν ᾿Ονατᾶς,
ὃν μετ᾽ Ἐληϑυίης τοῖον ἀνεπλάσατο.

Die Scholien halten diesen und den pergamenischen Apollo bei Pausanias für identisch; und Rathgeber (Encyklop. von Ersch und Gruber, unter Onatas, S. 422) vermuthet sogar, dass dieses Werk auf einem Medaillon des M. Aurel copirt sei. Apollo ist nackt und hält in der Rechten ein kleines vierfüssiges Thier, mit der Linken den Bogen; an seiner linken Seite steht eine weibliche Figur (Mionn. II, p. 601, n. 579). Die Zweideutigkeit in den letzten Versen des Epigrammes, denen zufolge Onatas entweder das Erz mit Hülfe der Eileithyia zu einer Statue bildete, oder die Eileithyia neben den Apollo stellte, würde durch die weibliche Figur der Münze allerdings eine sehr bestimmte Erklärung erhalten. Doch erscheint die Beziehung der Münze auf das Werk nicht in dem Maasse gesichert, dass wir uns erlauben dürften, weitere Folgerungen daraus zu ziehen.

3) Ein Hermes, den die Pheneaten in Arkadien nach Olympia geweiht hatten. Er trug einen Widder unter dem Arme, und war mit Helm, Chiton und Chlamys angethan. An dieser Statue arbeitete mit Onatas Kalliteles, den Pausanias für einen Sohn oder Schüler des Onatas hält: Paus. V, 27, 5.

4) Herakles, von den Thasiern in Olympia aufgestellt. Er war zehn Ellen hoch, trug in der Rechten die Keule, in der Linken den Bogen, und stand auf einer Basis, die, wie das Bild, von Erz war: Paus. V, 25, 7.

5) Das Weihgeschenk der Achaeer in Olympia: Statuen der griechischen Helden vor Troja, welche, von Hektor herausgefordert, durch das Loos bestimmen wollen, wer von ihnen den Zweikampf zu bestehen habe: Paus. V, 25, 5. Es waren zehn Figuren, von denen die eine, Nestor, der die Loose schüttelt, auf abgesonderter Basis den andern gegenüber stand. Von diesen, die mit Harnischen und Speeren bewaffnet waren, nennt Pausanias nur drei: Agamemnon, als den einzigen, dem

der Name, und zwar von der Rechten zur Linken laufend, beigeschrieben war; Idomeneus, auf dessen Schilde neben dem Hahn, welchen Pausanias auf die Abstammung des Helden von Helios bezieht, auch der Name des Künstlers eingegraben war; und Odysseus, dessen Statue Nero nach Rom geschleppt hatte. Die übrigen sechs müssen nach Homer gewesen sein: Diomedes, die beiden Aias, Meriones, Eurypylos, Thoas. In der Weihinschrift nannten sich die Achaeer Nachkommen des Pelops und Tantalos, gaben aber die Veranlassung der Weihung nicht näher an. Eine Vermuthung, welche Rathgeber (S. 417) darüber aufstellt und auch auf den Hermes der Pheneaten anwenden will, beruht auf zu schwachen Grundlagen, als dass sie ernstere Berücksichtigung verdiente.

6) Das Weihgeschenk, welches die Tarentiner für ihre Siege über die barbarischen Peucetier in Delphi aufstellten: Paus. X, 13, 5. Es waren Bilder von Kämpfern zu Fuss und zu Ross, darunter der König der Jagypier, Opis, als Bundesgenosse der Peucetier. Er war, als im Kampfe gefallen, liegend gebildet; auf ihm standen der Heros Taras und Phalanthos aus Lakedaemon, nicht weit von Phalanthos aber ein Delphin mit Rücksicht auf seine wunderbare Rettung durch denselben. Ausser Onatas war an diesem Werke Kalynthos thätig, ein Künstler, der sonst unbekannt ist. Da nun noch dazu die Worte des Pausanias verderbt sind (Καλύνϑου τε εστικωσι εργου), so vermuthet Kayser (Rhein. Mus. N. F. V, S. 349), dieser Kalynthos und der schon früher erwähnte Mitarbeiter des Onatas, Kalliteles, seien eine und dieselbe Person. Wollen wir aber einmal den Namen verdächtigen, so liesse sich allenfalls auch auf Kalamis rathen in Hinblick auf das folgende Werk des Onatas:

7) Das Denkmal für die olympischen Siege des Hieron. Es war ein Viergespann nebst Lenker; daneben aber stand von der Hand des Kalamis auf jeder Seite ein Rennpferd von einem Knaben geritten. Diese letzteren Bildwerke bezogen sich auf die zwei Siege, welche Hieron im einfachen Pferderennen davongetragen hatte.

8) Endlich hat man dem Onatas auch ein Gemälde beilegen wollen, den Zug der Sieben gegen Theben darstellend. Es befand sich neben den Freiern der Penelope von Polygnot im Tempel der Athene Areia zu Plataeae, für welchen Phidias

das Götterbild gemacht hatte: Paus. IX, 4, 1; vgl. 5, 5. Da Tempel und Gemälde gegen Ol. 80 entstanden sein müssen, so würde hinsichtlich der Zeit keine Schwierigkeit obwalten. Allein an beiden Stellen des Pausanias ist der Name des Onatas erst durch Conjectur in den Text gekommen; während nach den Handschriften die Lesart Onasias so sicher steht, dass die neuesten Herausgeber geglaubt haben, sie wieder aufnehmen zu müssen; und gewiss mit Recht. Pausanias erwähnt den Onatas ziemlich häufig, aber nie ohne Angabe seines Vaterlandes Aegina; gerade hier fehlt sie. Er verbreitet sich sonst mit besonderer Liebe über die Verdienste des Onatas, würde also gewiss nicht unterlassen haben, seine Thätigkeit in der Malerei mit neuen Lobsprüchen zu begleiten, wenn er überhaupt von ihm spräche.

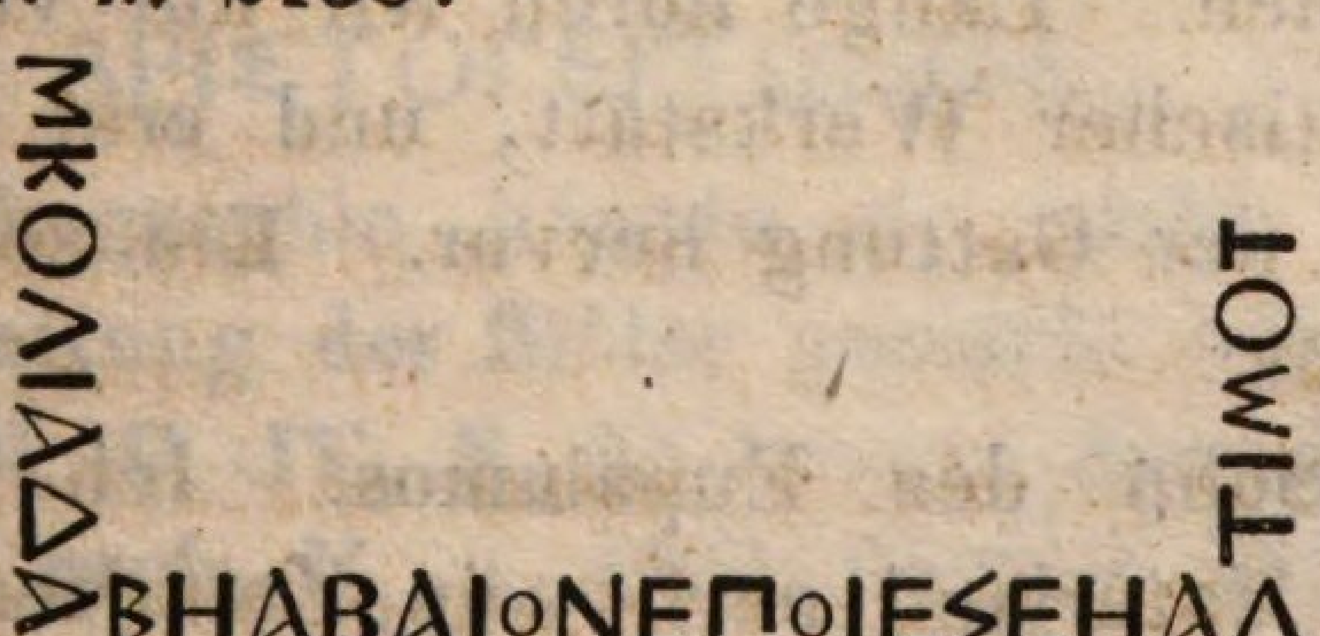
Es verdient ausdrücklich bemerkt zu werden, dass bis auf das einzige Epigramm des Antipater alle Nachrichten, welche die Person des Künstlers angehen, nur allein aus Pausanias geschöpft sind. Weder Plinius noch sonst irgend ein anderer Schriftsteller erwähnt ihn, worüber wir uns um so mehr wundern dürfen, je höher Pausanias das künstlerische Verdienst des Onatas zu schätzen scheint: „Diesen Onatas, obwohl auch er im Styl seiner Werke der aeginetischen Schule angehört (ὅμως, καὶ τέχνης ἐς τὰ ἀγάλματα ὄντα Αἰγιναίας), werden wir dennoch keinem nachsetzen von den Daedaliden und der attischen Kunstgilde"[1]). Dieses Urtheil lautet sehr bestimmt, dennoch aber lehrt es uns sehr wenig, da es die Kenntniss des Unterschiedes attischer und aeginetischer Kunst voraussetzt. Wir erkennen nur, dass Pausanias die attische Schule im Allgemeinen höher, als die aeginetische, den einzelnen Onatas aber jener wenigstens gleich stellt. Onatas erscheint danach bei ihm als der vorzüglichste Künstler der ganzen Schule. Ich wage nicht, mich mit andern zur Bekräftigung dieses Urtheils auf die Statuen aus dem Giebel des Athenetempels zu Aegina zu berufen. Denn das hiesse nur sich im Kreise herumdrehen, da man erst auf das Lob des Pausanias die Vermuthung gebaut hat: Onatas müsse deshalb, weil diese Werke ein solches Lob verdienen, nun auch nothwendiger Weise an ihnen thätig gewesen sein. Wohl aber legen

1) Paus. V, 25, 7.

diejenigen Werke, welche Pausanias anführt, von der Bedeutung des Künstlers einigermaassen Zeugniss ab. Fassen wir die nicht eben bedeutende Anzahl ins Auge, so dürfen wir namentlich die Mannigfaltigkeit der Gegenstände nicht übersehen, an denen Onatas sich versucht hat. Er bildet Götter, Heroen, Menschen, Pferde, in verschiedenen Altern, gewaffnet, bekleidet und nackt, in verschiedenen Stellungen und Handlungen. Wie weit er freilich in der Charakteristik des Einzelnen ging, bleibt dahingestellt. So werden wir z. B. bei dem Barbarenkönig Opis nicht an spätere Barbarenbildungen, sondern vielmehr an die nur äusserlich von den Griechen unterschiedenen Trojaner unter den erhaltenen Giebelstatuen erinnern dürfen. Auch darin zeigt sich ferner eine gewisse Beschränkung, dass unter allen Werken nur eine Frauenbildung angeführt wird, die schwarze Demeter. Sie mag vielleicht dem Onatas am wenigsten Gelegenheit geboten haben, sein künstlerisches Verdienst zu zeigen. Aber gerade sie wird uns wegen der Geschichte ihrer Entstehung später Gelegenheit geben, in das innere Wesen der damaligen Kunst einen tieferen Blick zu thun.

Aegina verlor Ol. 80, 3 seine Selbstständigkeit, und damit endet auch die Blüthezeit seiner Kunst. Die wenigen Künstler, von denen wir noch Nachricht haben, finden daher, auch wenn ihre Zeit unbekannt ist, am besten hier eine Stelle.

Haltimos. Wir kennen ihn aus einer Inschrift von Aegina, C. Inscr. n. 2138:



[Θεὰ]ν Κωλιάδα ἐς Ἁβαῖον ἐποίησε Ἅλτιμο[ς]

Die Form der Buchstaben ist alt, jedoch nicht so alt, dass wir über die Zeit der Perserkriege zurückgehen müssten. Uebrigens ist es unentschieden zu lassen, ob Haltimos die Statue der Göttin, Aphrodite Kolias, selbst gemacht oder nur in den Tempel der Hebe zu Aegina geweiht hat.

Aristonoos. Er machte für die Metapontiner einen in Olympia aufgestellten Zeus, der in der einen Hand den Adler, in der andern den Blitz hielt, und mit Lilien bekränzt war. Paus. V, 22. 4. Zeit und Lehrer waren schon Pausanias unbekannt.

Serambos. Von ihm stand in Olympia die Statue des Agiadas aus Elis, der in unbekannter Olympiade im Faustkampfe der Knaben gesiegt hatte: Paus. VI, 10, 2.

Theopropos. Pausanias (X, 8, 3) führt als Werk dieses Künstlers einen ehernen Stier an, den die Corcyraeer wegen glücklichen Thunfischfanges nach Delphi weihten, weil ihnen ein Stier zu dem Fange Anlass gegeben hatte. Ein zweiter war aus demselben Grunde neben einem andern aufgestellt, den die Eretrier geweiht hatten, einem Werke des sonst unbekannten Philesias von Eretria: Paus. V, 27, 6. Obwohl es Pausanias nicht ausdrücklich sagt, dürfen wir wohl auch diesen Stier der Corcyraeer in Olympia dem Theopropos beilegen.

Philotimos. Der einzige uns bekannte aeginetische Künstler aus späterer Zeit, etwa Ol. 100, ist in Verbindung mit der Schule von Sikyon erwähnt worden.

Athen.

Athen ist die Heimath des Stammvaters der griechischen Kunst, des Daedalos. Sein Ansehen war dort so bedeutend, dass die nachfolgenden Künstler bis in späte Zeit sich begnügen mussten, nur überhaupt als seiner Schule angehörig Anerkennung zu finden. Lange hören wir nur von Schülern des Daedalos, von attischer Werkstatt, und erst spät treten einzelne Namen aus der Gattung hervor. Ein solcher alter Daedalide ist vielleicht:

Simmias, Sohn des Eupalamos. Ich sage vielleicht; denn weder sein Vaterland noch sein Zeitalter wird bestimmt angegeben. Einen Athener nennen wir ihn, weil das einzige Werk, von dem die Rede ist, ein Bild des Dionysos Morychos, sich in Athen befand. Es stand vor einem Tempel des Dionysos und ward zur Zeit der Weinlese mit Most und Feigen bestrichen. Der Ursprung solchen Gebrauches gehört sicherlich einer alten Zeit an. Aber auch das Material des Bildes, ein poröser Stein, φελλάτας, erklärt sich am besten, wenn

wir bei seiner Wahl noch Unbekanntschaft mit dem Marmor voraussetzen. Bedenken wir dazu, dass einer unserer Gewährsmänner dieses Bild mitten unter den ältesten Palladien und neben den Werken des Dipoenos und Skyllis anführt, dass Eupalamos als Vater des Simmias durch seinen Namen sehr an die Zeit der Sage erinnert, so erscheint es gewiss nicht unwahrscheinlich, dass Simmias selbst der alt-attischen Schule angehört hat und einer der ersten gewesen ist, der aus der Sippschaft der Daedaliden namentlich hervortrat: Zenob. V, 13. Clem. Alex. protr. p. 31 A. Sylb. Beide schöpfen aus Polemon; den Namen des Künstlers bei Clemens hat schon Sillig berichtigt. Vgl. auch Suidas s. v. *μωρότερος Μορύχου.*

In die sichere historische Zeit führt uns:

Antenor. Sein Werk waren die Statuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton. Er lebte also nach Ol. 67, 3, aber auch vor Ol. 75, 1, da Xerxes damals bei der Einnahme Athens die Statuen nach Asien wegführte. Sie wurden indessen durch andere des Kritios ersetzt, denen sich in späterer Zeit noch andere des Praxiteles anschlossen, bis endlich durch Alexander, Antiochos oder Seleukos den Athenern die alten Bilder wiedererstattet und neben denen des Kritios in der Nähe des Arestempels aufgestellt wurden (Paus. I, 8, 5. Arrian An. III, 16, 13; VII, 19, 4. Plin. 37, 70. Valer. Max. II, 10.). In Athen wollte man neuerlich die Inschrift dieses Werkes wiedergefunden haben (C. Inscr. II, p. 340):

ΑΝΤΙΝΩΡ ΕΥΦΡΑΝΩΡΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΤΟΝΔΕ ΑΡΜΟΔΙΟΥ
ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΟΓΕΙΤΩΝΟΣ

Nach der Orthographie könnte sie nicht früher, als nach der Zurückerstattung der Bilder gemacht sein. Allein Stephani (Rhein. Mus. N. F. IV, S. 5) konnte den Stein nicht finden, Rangabé (Rev. arch. II, p. 422) läugnet sogar seine Existenz und weist mit Recht darauf hin, dass die ganze Fassung unantik und fast sinnlos (*τόνδε*?), die Inschrift also im höchsten Grade verdächtig sei.

Mit der Vertreibung der Pisistratiden fällt auch die Erwähnung eines andern Künstlers zusammen, des

Amphikrates. Sein Name ist zuerst von Sillig an die Stelle von Iphikrates gesetzt und später durch die Bamberger

Handschrift des Plinius (34, 72) bestätigt worden. Das einzige von ihm bekannte Werk ist eine Löwin, über welche Plinius Folgendes berichtet: Leaena war der Name oder Beiname einer Hetaere des Aristogeiton, welche Hippias durch die Folter zum Geständniss über die Mordpläne gegen seinen Bruder zu bringen versuchte; allein sie schwieg standhaft bis zum Tode. Da nun die Athener ihr deshalb ein Denkmal errichten, aber doch nicht geradezu eine Hetaere feiern wollten, so stellten sie an ihrer Statt das Bild des gleichnamigen Thieres auf und liessen, um die Schweigsamkeit anzudeuten, durch welche sie eine solche Ehre verdient hatte, von dem Künstler das Thier ohne Zunge bilden. Aus Pausanias (I, 23, 2) und Plutarch (de garrul. 8) ersehen wir, dass diese Löwin am Eingange der Akropolis zu Athen aufgestellt war. Von einer Verbindung des Antenor und Amphikrates mit den alt-attischen Daedaliden schweigen unsere Quellen. Wir müssen indessen wegen des folgenden Künstlers noch einmal zu ihnen zurückkehren.

Endoeos.

Um unbefangen über diesen Künstler zu urtheilen, stellen wir voran, was wir von seinen Werken wissen. Diese sind:

1) ein sitzendes Bild der Athene, von Kallias geweiht und neben dem Erechtheum auf der Akropolis von Athen aufgestellt: Paus. I, 26, 5. Ob sich die Erwähnung einer sitzenden Athene bei Athenagoras (leg. pr. Chr. 14. p. 60 ed. Dechair) auf dieses oder ein anderes Bild des Endoeos bezieht, lässt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ist aber auch nicht von grosser Bedeutung. Von einem Holzbilde, wie man geglaubt hat, sind die Worte des Athenagoras nicht nothwendig zu verstehen; denn die Erwähnung des Oelbaums bezieht sich, wie Welcker bemerkt, auf den Namen, nicht auf das Bild der Göttin. Das athenische stand nach Pausanias im Freien, muss also aus dauerhafterem Material, aller Wahrscheinlichkeit nach aus Marmor gearbeitet gewesen sein. Nicht unmöglich ist es, dass wir dieses Werk selbst noch besitzen. In Athen nemlich befindet sich eine bis auf Kopf und Arme ziemlich erhaltene Pallasstatue von altem Styl, so wie von einer andern verwandten Figur, die indessen ebenfalls für eine Pallas gehalten wird, nur die untere Hälfte. Die letztere ward bei der Nordseite des Erechtheum, die andere an-

geblich unter der Akropolis am Ausgange der Agraulosgrotte gefunden und konnte wohl dorthin von oben herabgestürzt sein (Schöll Mitth. S. 23. 24. vgl. 42. u. Taf. I, 1). Namentlich dieses Bild ist für unsere Kenntniss der alt-attischen Kunst von grosser Bedeutung. Doch ist eine erneute Prüfung an Ort und Stelle nöthig, um zu entscheiden, ob wir es dem Endoeos beizulegen das Recht haben.

2) Die Athene Alea aus Tegea, von Augustus nach Rom an den Eingang seines Forum versetzt: Paus. VIII, 46, 1 flgd. Das Bild war ganz von Elfenbein; alt aber nennt es Pausanias im Gegensatz zu dem der Athene Hippia, das in Tegea an seine Stelle trat: VIII, 47, 1.

3) Ein grosses Holzbild der Athene Polias in ihrem Tempel zu Erythrae in Kleinasien nebst marmornen Chariten und Horen vor dem Tempel: Paus. VII, 5, 4. Die Göttin sass auf einem Throne, hielt in jeder Hand eine Spindel und trug auf dem Kopfe den Polos, eine runde Stirnkrone, die gewiss für Athene passender ist, als der Hut, *πῖλος*, den ihr Heyne (Op. ac. V, p. 342) und Creuzer (Symb. II, S. 697 flgd.) geben wollten. Die Worte des Pausanias, welche den Künstler betreffen, haben früher vielfachen Anstoss erregt. Die Umstellung eines Wortes: *τοῦ ἔνδον ἀγάλματος* für *ἔνδον τοῦ ἀγάλματος*, die Schubart (Ztschr. f. Altw. 1850 S. 111—129) vorschlägt, bringt alles in Ordnung, und wir übersetzen: „dass das Bild von Endoeos ist, schliessen wir sowohl aus andern Zeichen, als auch aus der Betrachtung der Arbeit des Bildes im Innern (des Tempels), und nicht am wenigsten aus den Chariten und Horen, die vor dem Eingange im Freien stehen, aus weissem Marmor."

4) Die Artemis zu Ephesos nach Athenagoras l. l.

5) Das Grabmonument einer nicht attischen Frau in Athen, wahrscheinlich ein Relief, von dem uns nur die Inschrift erhalten ist:

⊔ — ∪ ΛΛΙΕ⊗Ε

ΚΕ⊗ΑΝΟΣΑΝ:Ⅼ ΟΑΙΔΟΙΕΝΛΕΣΑΠ

ΟΠΑΤΡΟΙΕΣ:ΕΝΔΟΙΟ ʹΕΠΟΙΕΣΕΝ

Publicirt von Ross Kunstbl. 1835 S. 122; Franz Bull. dell' Inst. 1835 p. 212; Stephani Rhein. Mus. N. F. IV, S. 2; Schöll Mittheil. S. 30; Rangabé ant. hell. n. 22. Letzterer

versucht, um den Inhalt annähernd zu bezeichnen, folgende Wiederherstellung:

[Ὧιδε] φί[λην ἄλοχον Μύρων] ἀνέθηκε θανοῦσαν
Λ[αμπιτ]ὼ αἰδοίην γῆς ἀπὸ πατρῴης.
Ἔνδοιος ἐποίησεν.

Ueber die Buchstaben bemerkt er, dass die Formen des E und ⊗ allerdings vor die 80ste Ol. gehören, übrigens kein sehr hohes Alter verrathen, so dass die Inschrift eher nach, als vor Ol. 70 zu setzen wäre. Gewiss ist kein Grund, sie sogar, wie es geschehen ist, bis gegen Ol. 55 hinaufzurücken.

Nach den einfachsten Grundsätzen historischer Kritik müssen wir bei der Zeitbestimmung des Endoeos von der noch erhaltenen Inschrift ausgehen, also ihn für einen Künstler etwa der 70sten Ol. erklären. Was wir von seinen Werken wissen, streitet in keiner Weise dagegen. Marmor und Elfenbein als das Material mehrerer derselben bieten sogar für Annahme dieser späteren Zeit eine gewisse Bestätigung. Der Styl ferner wird als vorzugsweise alterthümlich nirgends bezeichnet. Dass endlich Endoeos bei Athenagoras Schüler des Daedalos heisst, braucht nichts anderes zu bedeuten, als dass er den alt-attischen Daedaliden zugezählt wurde. Nun aber tritt Pausanias auf und erzählt uns[1]): Endoeos sei nicht nur Schüler des Daedalos gewesen, sondern habe ihn sogar auf seiner Flucht nach Kreta begleitet. Auf diese Angabe hin hat sich bei neueren Forschern die Meinung ausgebildet, Endoeos sei ein mehr der Künstlersage, als der Geschichte angehöriger Name, oder wenigstens müsse man neben dem geschichtlichen noch einen mythischen Endoeos annehmen. Die Deutung des Namens zwar aus der inneren Structur der Bilder, τῆς ἔνδον ἐργασίας, hat Welcker[2]), der sie zuerst aufgestellt, nach der oben erwähnten Verbesserung Schubarts selbst wieder aufgegeben. Allein auch er nimmt Anstand, die Zeit des Endoeos irgendwie fest zu bestimmen. Ich kann diese Meinung nach dem Gange, den unsere bisherigen Erörterungen über die gesammte ältere Künstlergeschichte genommen haben, nicht mehr theilen. Denn ich erkenne hier nur wieder einen der Fälle, wo Pausanias durch gänzlichen Mangel einer künstlerischen Kritik sich verleiten lässt, Thatsachen aus klarer

1) I, 26, 5. 2) Kl. Schr. III, S. 516 flgd.

historischer Zeit durch die schwankenden Angaben der Sage zu verwirren. Streichen wir einfach seine Erzählung von der kretischen Wanderung des Endoeos, so ist alle und jede Schwierigkeit gelöst. Der Künstler nimmt seinen festen Platz um Ol. 70 ein, und danach ist es nicht unmöglich, dass derjenige Kallias, welcher das eine Werk des Endoeos weihte, der zweite des bekannten Geschlechtes war, der durch die Erwerbung seiner Schätze nach der Schlacht von Marathon berühmte und berüchtigte *Λακκόπλουτος*, derselbe vielleicht, dem später Kalamis ein Bild der Aphrodite machte.

Die Werke des Endoeos waren vorzugsweise Götterbilder. Bedenken wir nun, wie streng die Religion vor Phidias an althergebrachten Formen festhielt, so lässt sich auch hierin ein Grund dafür finden, dass Endoeos mehr, als ein anderer, Daedalide genannt werden konnte. Wir nehmen einmal einen Augenblick als gesichert an, was zunächst nur als eine Möglichkeit zuzugeben ist, dass die oben erwähnte noch erhaltene Pallas wirklich ein Werk des Endoeos sei: was wird ein unkritischer Beschauer von ihr urtheilen? Dass sie ein steifes höchst alterthümliches Werk sei, weit abstehend von der Entwickelung der Zeit des Phidias. Und doch steht sie derselben nahe genug, wie z. B. Schöll sehr richtig gefühlt hat. Dadurch mögen wir uns zur Vorsicht mahnen lassen, dass wir nicht einer vereinzelten Angabe zum Opfer bringen, was sich aus dem Einklange äusserer und innerer Gründe als gesichertes Ergebniss herausstellt.

Hegias oder Hegesias, Kritios und Nesiotes.

Plinius[1]) führt Kritios, Nesiotes und Hegias als Zeitgenossen unter Ol. 84 an. Pausanias[2]) nennt Hegias dem Ageladas und Onatas gleichzeitig. Bei Lucian[3]) aber finden wir als Künstler der alten Schule in derselben Verbindung mit Kritios und Nesiotes den Hegesias, und Quintilian[4]) stellt Hegesias auf die gleiche Stufe der Kunst mit Kallon und vor Kalamis. Alle diese Nachrichten stimmen in Betreff der Zeit, des Charakters, der Genossenschaft so überein, dass Thiersch's[5]) Ansicht von der Identität der Namen des Hegias und Hegesias sich gewiss allgemeiner Anerkennung erfreut haben würde, bildete nicht

1) 34, 49. 2) VIII, 42, 5. 3) Rhet. praec. 9. 4) XII, 10, 7. 5) Ep. Not. S. 36.

eine zweite Stelle des Plinius[1]) einen scheinbaren Widerspruch, indem dort Hegias und Hegesias als zwei Personen angeführt werden. Sie lautet: Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur et celetizontes pueri et Castor et Pollux ante aedem Iovis tonantis (;) Hagesiae in Pario colonia Hercules (;) Isidori buthytes. Sillig hat mit v. Jan vor Hagesiae und nach Hercules interpungirt. Ich mache jedoch auf eine Inschrift aus Pozzuoli aufmerksam, in der ein Künstler Isidoros gerade Parier genannt wird[2]). Dies führt darauf, bei Plinius zu verbinden: in Pario colonia Hercules Isidori buthytes, so dass buthytes, der Stieropferer, als Beiwort zu Hercules gehört. Betrachten wir jetzt die übrig bleibenden Worte, so erscheint der Name des Hegesias nur dazwischen gesetzt, um alles in Unordnung zu bringen. Ich denke mir daher die Sache so, dass ein Glossator oder Plinius selbst Hegesiae als Variante oder Doppelform von Hegiae an den Rand setzte und diese dann später unbefugter Weise in den Text gerieth. Die Einwendung, welche sich Thiersch selbst macht, dass nemlich die celetizontes pueri in dieser frühen Zeit auffällig seien, lässt sich durch einfache Hinweisung auf gleiche Werke des Kanachos leicht beseitigen.

Werke des Hegias sind sonach die bei Plinius angeführten; nemlich Minerva, Pyrrhus, natürlich nicht der König von Epirus, sondern der Sohn des Achilles, endlich Castor und Pollux in Rom vor dem Tempel des Juppiter tonans. Dass Hegias wahrscheinlich Lehrer des Phidias war, werden wir später erfahren. In Betreff des Styls wird er immer mit den folgenden Künstlern zusammen genannt.

Die Namen derselben, Kritios und Nesiotes, sind erst durch die Entdeckung athenischer Inschriften in den Jahren 1835 und 1839 festgestellt worden. Kritios ward früher Kritias genannt, und den Namen Nesiotes glaubte man auf denselben Künstler wegen angeblicher Herkunft von einer Insel beziehen zu müssen. Genaue Erörterungen darüber, die wir hier nicht wiederholen wollen, finden sich bei Ross Kritios, Nesiotès etc. Athènes 1839 und im Kunstblatt 1840 n. 11. Ueber die Accentuirung *Κριτίος* s. Göttling in Gerhards arch. Zeit. n. 30, S. 96. — Als Zeitgenossen des Onatas, Ageladas, Kallon muss-

1) 34, 78. 2) C. Inscr. Gr. n. 5858.

ten diese Künstler zwischen Ol. 70 u. 80 leben. Damit lässt sich auch die Angabe des Plinius[1]) vereinigen, insofern Phidias Ol. 84 blüht, jene drei Künstler aber seine älteren, Alkamenes, der zugleich genannt wird, sein jüngerer Zeitgenosse war. Die athenischen Inschriften fallen ebenfalls in die Zeit gegen Ol. 80. Auch Plutarch[2]) nennt, freilich ohne gerade eine Zeitbestimmung geben zu wollen, Nesiotes zwischen Alkamenes und Iktinos, dem Erbauer des Parthenon. Ausserdem bietet uns aber eines ihrer Werke eine ganz feste Zeitbestimmung. Sie ersetzen die von Xerxes weggeführten Statuen des Harmodios und Aristogeiton durch Werke ihrer Hand, deren Aufstellung nach der parischen Mormorchronik Ol. 75, 4 stattfand[3]).

Ausser diesen Statuen, welche Pausanias (I, 8, 5) dem Kritios allein, Lucian (Philops. 18) ihm und dem Nesiotes beilegt, nennt Pausanias (I, 23, 11) noch:

2) die Statue des Hoplitodromen **Epicharinos** auf der Akropolis von Athen ein Werk des Kritios. Die Inschrift derselben, welche uns erhalten ist, nennt auch diesmal Nesiotes als Mitarbeiter.

ΕΠΙ ΑΡΙΝΟ Ꮜ ΙꓶΝΗΟ Ꮜ Ν
ΚΡΙΤΙΟΣ ΑΙΝΕΣΙΟΤΕΣΕΠΟ ΑΙΕΝ

Ἐπι[χ]αρῖνο[ς ἀνέ]θ[ηκ]εν ὁ[πλιτ]ο[δρό]μ[ος]
Κριτίος [κ]αὶ Νησιώτης ἐπο[ιησ]άτην.

Publicirt von Ross a. a. O. Stephani Rhein. Mus. N. F. IV, S. 6. Rangabé ant. hell. p. 22.

3) Die zweite Inschrift enthält wiederum beide Namen, den ersten freilich verstümmelt, und bezieht sich auf ein **Weihgeschenk**, welches der Athene auf der Akropolis aufgestellt war[4]).

ΑΣΚΑΙ ΟΣΙΟ ΑΝΕΘΕΤΕΝ
ΕΝΑΙΑΙΑΠΑΚΧΕΝΟΑΟΕΝ
ΟΣΚΑΙΝΕΣΙΟΤΕΣΕΠΟΙΕΣΑΤΕΝ

[Καλλί]ας καὶ [Ὄ]ψιο[ς ἀ]νεθέτην
[τῇ Ἀθ]ηναίᾳ ἀπαρχὴν Ὄαθεν.
[Κριτί]ος καὶ Νησιώτης ἐποιησάτην.

Publicirt von Ross, Stephani, Rangabé a. d. a. O.

1) 34, 49. 2) Praec. reip. ger. 5, 7. 3) Ueber die Art ihrer Aufstellung vgl. Bergk in d. Zeitschr. f. Altw. 1845 S. 972. 4) Vgl. Bergk a. a. O.

[Ob die von Ross (Kunstblatt 1840 n. 17) und Stephani (S. 7) publicirte Inschrift

·VRIBIOS
ANEΘEKEN
KIΘAROIΔOS
NESIOTES

sich auf ein Werk des Nesiotes bezieht, wie Bergk (a. a. O. S. 975) behauptet, muss ungewiss bleiben, da ἐποίησεν nach Νησιώτης fehlt, obwohl die Inschrift vollständig ist.

Noch weniger kann ich Bergk beistimmen, wenn er (Ztschr. f. Altw. 1847 S. 176) den Namen des Nesiotes mit den Werken des Parthenon in Verbindung bringen will. Göttling hat nemlich an der Gruppe der Demeter und Persephone aus dem östlichen Giebel folgende Buchstaben gelesen ... ESEΠINE..., welche Bergk so ergänzen will: [ὁ δεῖνα]..ης ἐπὶ Νη[σιώτου ἐποίησεν]. Ein Schüler des Nesiotes soll demnach unter der Anweisung und Leitung dieses Meisters jene Gruppe gearbeitet haben. Allein die Inschrift wäre in der vorgeschlagenen Fassung ganz ohne Beispiel. Dürfen wir überhaupt aus den wenigen Buchstaben etwas schliessen, so liegt die Deutung näher: ἐπὶ, zur Zeit, als der und der die Aufsicht hatte oder die Rechnungen führte, sei die Gruppe abgeliefert oder aufgestellt worden.]

Die Urtheile der Alten über den Styl dieser Künstler beziehen sich mehr auf den Gegensatz zwischen einer älteren unvollendeten und einer neueren durchgebildeten Kunstübung, als dass sie uns das Unterscheidende zwischen den verschiedenen Schulen der früheren Zeit kennen lehrten. Quintilian [1]) nennt die Werke des Kallon und Hegesias härter und den tuscanischen näher stehend im Verhältniss zu denen des Kalamis. Ausführlicher ist Lucian [2]). Er nennt die Werke des Hegias, Kritios und Nesiotes ἀπεσφιγμένα, zugeschnürt, knapp, also ohne Freiheit und Bewegung, νευρώδη καὶ σκληρά, sehnig und trocken oder hart in Bezug auf die Ausführung, ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς, scharf abgeschnitten in der Zeichnung, den Umrissen, wohl in so fern als die einzelnen Theile sich scharf, ohne mildernde Uebergänge von einander absonderten.

1) XII, 10, 7. 2) Rhet. praec. 9.

So gut nun diese wenigen Worte das Wesen der älteren Kunst, der παλαιὰ ἐργασία, bezeichnen, so gewagt würde es doch sein, aus ihnen das Wesen der eigentlich alt-attischen, der Ἀττικὴ ἐργασία, bestimmen zu wollen.

Schüler des Kritios.

Obwohl Kritios selbst bereits an die Zeit des Phidias heranreicht, seine Nachfolger also vielmehr der folgenden Periode angehören, so dürfen wir dennoch die chronologische Ordnung hier wohl wegen des Schulzusammenhanges verletzen. Plinius (34, 85) nennt unter den Erzbildnern, die durch eine gleichmässige Tüchtigkeit, aber durch kein einzelnes Werk besonders ausgezeichnet seien, Dionysodoros und Skymnos als Schüler des Kritios. An der Stelle des ersten Namens hat die Bamberger Handschrift Diodorus, was auf Diodotus führen könnte, dem einige das Bild der rhamnusischen Nemesis beilegten (Strabo X, p. 396. S. unter Agorakritos). Dass sie auch Caelatoren, im Cisellиren feiner Metalle ausgezeichnet gewesen seien, wie Sillig meint, liegt nicht in den Worten des Plinius.

Eine ganze Schule, die von Kritios ausgeht, lernen wir aus Pausanias (VI, 3, 2) kennen:

Kritios, Ol. 75.,
Ptolichos (um Ol. 82),
Amphion (um Ol. 88),
Piso, Ol. 93. 4,
Demokritos (um Ol. 100).

Von Ptolichos ist ausser dem Namen seines Vaterlandes Corcyra nichts bekannt.

Amphion war nach einer andern Stelle des Pausanias[1]) aus Knosos und Sohn des Akestor, wohl desselben, von dem die Statue eines Siegers im Pentathlon, des Alexibios aus Heraea in Arkadien angeführt wird: Paus. VI, 17, 2. Von Amphion selbst war das Weihgeschenk der Kyrenaeer in Delphi: Batton, der Gründer der Kolonie, von Libyen gekrönt, auf einem Viergespanne, welches Kyrene lenkte: Paus. X, 15, 4.

Piso aus dem troezenischen Kalauria war an dem grossen Weihgeschenke thätig, welches die Lakedaemonier nach dem Siege von Aegospotamoi in Delphi aufstellten; von seiner Hand

1) X, 15, 4.

war die Statue des Abas, welcher dem Lysander damals weissagte: Paus. X, 9, 4.

Von **Demokritos** aus Sikyon führt Pausanias (VI, 3, 2) nur die Statue des Hippos aus Elis an, der im Faustkampfe der Knaben zu Olympia gesiegt hatte. Als Künstler erwähnt den Demokrit auch Diogenes Laërtius (IX, 49), als Philosophenbildner Plinius (34, 87). Auf ihn bezieht sich auch gewiss folgende Inschrift:

ΛΥΣΙΣ ΜΙΛΗΣΙΑ
ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. Inscr. n. 725, aus Spon. Misc. p. 138. Dass die Inschrift eine römische Copie sei, habe ich im Rhein. Museum N. F. VIII, S. 235, in einem Aufsatz über das Imperfectum in Künstlerinschriften, nachgewiesen. Wer die Lysis gewesen, ob Demokrit ihre Büste oder Statue gemacht, wissen wir nicht.

Die Familie des Aristokles.

Wir haben bereits früher darauf aufmerksam gemacht, dass von dem sikyonischen Aristokles, dem Bruder des Kanachos, ein attischer Künstler gleiches Namens bestimmt unterschieden werden müsse. Zwar wird dieser von keinem Schriftsteller ausdrücklich attisch genannt. Da indessen von seinem Sohn eine Statue in Athen aufgestellt war, da ferner zwei Aristokles in attischen Inschriften ohne nähere Angabe des Vaterlandes vorkommen, so dürfen wir nicht anstehen, die ganze Familie für attisch zu halten. Als Glieder derselben finden wir bei Pausanias einen Kleoetas, Sohn des Aristokles[1], und einen Aristokles, Sohn und Schüler des Kleoetas[2]. Daraus lässt sich eine zweifache Genealogie herstellen:

Kleoetas — Aristokles — Kleoetas; oder
Aristokles — Kleoetas — Aristokles.

Dass die zweite die richtige ist, ergiebt sich aus der Vergleichung attischer Inschriften. In dem attischen Dorfe Hieraka findet sich noch jetzt die von Böckh nach Fourmonts Abschrift veröffentlichte Inschrift:[3])

ИƎΚΗΘƎИA ἀνέθηκεν
ΑΡΙϟΤΟΚΛΕϟ:ΕΠΟ Ἀριστοκλῆς ἐποί-
ИƎϟƎ ησεν.

1) VI, 20, 7. 2) V, 24, 1. 3) C. I. n. 23; vgl. Stephani im Rhein. Mus. N. F. IV, S. 3. Rangabé ant. hell. p. 25.

Offenbar ist der in dieser Inschrift genannte Aristokles derselbe, der auch die Grabsäule des sogenannten marathonischen Kriegers gemacht hat, welche bei Belanideza in der Nähe des alten Brauron gefunden wurde. Die Inschrift unter dem Relief lautet [1]:

ΕΡΛΟΝΑΡΙΣΤΟΚΛΕΟΣ

und auf der Basis:

ΑΡΙΣΤΙΟΝΟΣ

Die erste dieser Inschriften setzt Böckh zwischen Ol. 75 und 85; und zwar wenn das Θ richtig ist und nicht vielmehr im Original ⊗ steht, näher an Ol. 85, als an 75. In der Schatzrechnung des Parthenon kommt aber unter dem dritten Jahre der 95ten Ol. ein Aristokles vor, der die Basis des Tempelbildes restaurirt [2]:

ΤΑΔΕΕΠΕΤΕΙΑΠΑΡΕΔΟΜΕΝΧΡΥΣΙΟΝΑΡΙΣΤΟΚΛΗΣΑΠΟ.....
ΗΣΑΠΗΝΕΓΚΕΝΑΠΟΤΟΒΑΘΡΟΤΟΑΓΑΛΜΑΤΟΣΣΤΑΘΜΟΝ:Ͱ..

Wir haben sonach einen Aristokles ungefähr in der 80sten und einen andern in der 95sten Olympiade, etwa Grossvater und Enkel: zwischen beide in die Mitte tritt Kleoetas als Sohn des einen und Vater des andern. Er war also Zeitgenosse des Phidias, und nicht unmöglich ist, was Böckh vermuthet, dass er diesen nach Olympia begleitete. Denn von seiner dortigen Thätigkeit legten die Schranken des Hippodrom Zeugniss ab, die er auf eine besonders kunstreiche Weise construirte [3]. Die nähere Beschreibung können wir hier übergehen, da die ganze Einrichtung mehr der Architektur, als der Sculptur und Plastik angehört. Zum Beweise, dass Kleoetas sich auf diese Schranken etwas eingebildet habe, führt Pausanias die Inschrift einer Statue an, die er in Athen gemacht hatte. Es ist kein Grund zu zweifeln, dass es dieselbe sei, an der Pausanias [4] eine technische Besonderheit hervorhebt, aus der man nach den verschiedenen Zwecken Verschiedenes hat folgern wollen. Die Worte lauten: *ὅστις δὲ τὰ σὺν τέχνῃ πεποιημένα ἐπίπροσθε τίθεται τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων, καὶ τάδε ἐστίν οἱ θεάσασθαι. κράνος ἐστὶν ἐπικείμενος ἀνὴρ Κλεοίτου, καὶ οἱ τοὺς ὄνυχας*

1) Stephani a. a. O. Rangabé ant. hell. n. 21. Bull. dell' Inst. 1839. p. 75. Kunstbl. 1839 n. 46 u. 92. Schöll Mittheil. S. 46. *Ἐφημ. ἀρχαιολ.* 1838 Augustheft. 2) C. I. n. 150. p. 233. l. 13. 3) Paus. VI, 20, 7. 4) I, 24, 3.

ἀργυροῦς ἐνεποίησεν ὁ Κλεοίτας. Der Sinn kann für den unbefangenen Leser nur folgender sein: wer kunstreichen Arbeiten den Vorzug giebt vor alterthümlichen, der sehe die Statue des Kleoetas an. Wenn daher Thiersch[1]) übersetzen will: „wer bei alten Werken mehr auf die Kunst, mit der sie ausgeführt sind, als auf ihre Alterthümlichkeit sieht, der sehe u. s. w.", so vermag ich dieser Deutung nicht beizustimmen. Das Einsetzen der Nägel aus Silber, wodurch Pausanias seinen Vordersatz begründet, ist allerdings ein Zeichen nicht gewöhnlicher Sorgfalt, beruht aber auf einem Gebrauch, der in weiterer oder engerer Anwendung durch die griechische Kunst aller Zeiten hindurchgeht. Eine Zeitbestimmung für das Werk des Kleoetas giebt Pausanias durch seine Bemerkung also auf keine Weise.

Hiermit sind unsere Nachrichten über Kleoetas erschöpft, und auch über den jüngeren Aristokles, welcher die Basis der Athene Parthenos restaurirte, ist nur nachzutragen, dass er nach Pausanias[2]) Bilder des Zeus und Ganymedes machte, welche der Thessalier Gnothis nach Olympia weihte. Dagegen haben wir bis jetzt die Betrachtung der noch erhaltenen Grabsäule aufgespart, welche den Namen des Aristokles trägt, indem wir damit diesen Abschnitt der attischen Künstlergeschichte passend abzuschliessen und dabei auch einen Seitenblick auf die gleichzeitige aeginetische Kunst zu werfen gedenken. Freilich kann uns eine einzelne Figur in flachem Relief über alt-attische Kunst nicht so reiche Aufschlüsse gewähren, wie die noch erhaltene Giebelgruppe über die aeginetische; und dieses um so weniger, wenn wir nicht im Angesicht des Originals, sondern nach Abbildungen[3]) urtheilen sollen, indem dieselben fast nie die Eigenthümlichkeiten des Originals vollkommen treu wiedergeben. Es kann sich daher einzig um einen Versuch handeln, einige Gesichtspunkte für eine bestimmte Charakteristik aufzustellen, deren Umgestaltung ich mir selbst vorbehalte, sofern die Anschauung des Originals mich später eines Besseren belehren sollte.

Das Relief zeigt uns einen Krieger in strenger Haltung. Der linke Fuss ist etwas vor den rechten vorgesetzt, steht

1) Ep. Not. S. 83. 2) V, 24, 1. 3) Die besten finden sich bei Schöll und in der Ἐφημερίς ἀρχ.

aber nicht auswärts, sondern in paralleler Richtung mit diesem. Die Rechte hängt am Körper anliegend ruhig herab, während die Linke, bis zur Höhe der Schulter gehoben, die auf den Boden gestützte Lanze hält. Die Bekleidung besteht aus einem kurzen, in regelmässige Falten gelegten Untergewande, darüber ein von Achselklappen getragener Brustharnisch, an dem sich unterhalb des Nabels eine doppelte Lage breiter, senkrecht herabhängender Streifen anschliesst. Die Beine vom Knie abwärts sind mit Schienen geschützt; den Kopf endlich deckt ein Helm, welchen nach Stephani's Meinung ein jetzt fehlender metallener Aufsatz schmückte.

Wagner hat auf die staunenswerthe Naturwahrheit in der Bildung der einzelnen Theile an den aeginetischen Giebelstatuen aufmerksam gemacht. Und in der That scheint das Hauptverdienst und das vorzüglichste Kennzeichen dieser Werke in dem genauen Studium, der getreuen Nachahmung der Natur an allen einzelnen Theilen zu bestehen. Dieses Verdienst vermögen wir dem Werke des Aristokles nicht zuzuerkennen. Allerdings zeigen die Beinschienen eine sehr ins Einzelne gehende Behandlung und eine sehr scharfe Formenbezeichnung. Allein hier handelt es sich um Schutzwaffen, die sich durch ihre eigene Elasticität am Körper festhalten sollen, und also namentlich da, wo sich verschiedene Muskeln von einander sondern, fest anschliessen müssen. Bei dem Brustharnisch dagegen hat der Künstler die einzelnen Formen des Körpers anzudeuten so gut wie ganz unterlassen. Denn dieses Stück der Rüstung wird vermittelst der Klappen, welche vom Rücken nach der Brust herübergezogen sind, von den Schultern getragen. — Das Maass der Naturwahrheit dürfen wir also nur nach der Behandlung der nackten Theile beurtheilen. Unter diesen fällt der herabhängende Arm am meisten in die Augen. Aber weder auf der Fläche, wo man allerdings in dem Mangel an Rundung des Reliefs eine Entschuldigung finden könnte, noch in den Umrissen, finden wir hier irgendwie feinere Andeutungen der einzelnen Formen. Gerade die Handwurzel, wo die Natur am meisten zu detaillirten Angaben der Formen einladet, ist einer der mangelhaftesten Theile des ganzen Werkes. Aehnlich ist es bei den Füssen; beim Schenkel scheint sogar die Angabe der Hauptverhältnisse verfehlt, indem derselbe sich nach oben zu einer unverhältnissmässigen Breite ausweitet,

und dadurch denjenigen Theil des alten Marathonkämpfers in seinen Massen verkürzt, den uns Aristophanes als ganz besonders mächtig schildert. Vorn aber verschwindet die ganze Bogenlinie des Unterleibes gänzlich und scheint sich ohne Unterbrechung an den Umriss des Schenkels anzusetzen. Trotz dieser Mängel im Einzelnen behält jedoch das Ganze immer den vollen Reiz, den ein gutes archaisches Relief auf uns auszuüben vermag. Diese Wirkung ist nach meiner Meinung zunächst erreicht durch die strenge Wahrung des Reliefstyls. Der Künstler hat sich willig dem Gesetz unterworfen, welches nicht erlaubt, Rundung der Formen auf Kosten der fest bestimmten Grund- und Oberfläche zu erstreben. Wir gewinnen dadurch den Eindruck der Ruhe, der in sich abgeschlossenen Einheit. Zweitens nimmt uns für das Werk die Harmonie ein, welche sich in der Erfindung und der Ausführung offenbart. Der Künstler hat sich allerdings von den conventionellen Forderungen seiner Zeit gewisse Schranken ziehen lassen, sowohl in der Anlage des Ganzen, als in der Bildung einzelner Theile, wie des Haares und der Gewandfalten. Aber diese Schranken sind bei ihm nicht eine willkürlich angenommene Manier; er ist vielmehr, man möchte sagen, innerhalb derselben geboren, und erstrebt daher nur die Schönheit, die hier möglich ist, diese aber auch mit desto mehr Liebe und Hingebung. Wir finden keine Spuren von Nachlässigkeit, aber eben so wenig von Ziererei oder Prätension, und das Werk ist daher befriedigend für jeden, der dem Künstler nachzuempfinden im Stande ist.

Sind dies aber nicht Vorzüge, welche alle guten archaischen Werke mit einander gemein haben, welche wir namentlich auch den Statuen von Aegina nicht absprechen dürfen? In vielen Beziehungen mag es der Fall sein; jedoch glaube ich einen Unterschied gerade in einem Punkte zu bemerken, welcher dem Krieger des Aristokles einen Ersatz gewährt für die Naturwahrheit der einzelnen Theile, die wir an den Aegineten hervorgehoben haben. In ihnen finden wir nemlich einen gewissen Gegensatz gerade zwischen dieser Meisterschaft im Einzelnen und der Conception der ganzen Figuren. Wir bemerken ein Streben und Ringen, die Bewegungen frei von allen Fesseln, lebendig, lebensvoll erscheinen zu lassen. Aber dass wir es bemerken, zeigt schon, dass es nicht seinen vollen Er-

folg gehabt hat. Die Bewegungen sind, wenn auch nicht gezwungen, doch scharf und eckig, etwa wie die Bewegungen des sich einübenden, nicht des vollkommen ausgebildeten Kämpfers. Von einer solchen Herbigkeit und Härte in der Fügung der einzelnen Theile zeigen sich in dem Relief des Aristokles verhältnissmässig nur geringe Spuren. Die Haltung ist zwar streng, aber diese Strenge ist dem Gegenstande angemessen: es ist die Haltung des Kriegers, die sich an bestimmte Regeln bindet. Einfach und natürlich hängt der rechte Arm herab, während der linke, scharf gebogen und oberwärts eng anliegend, mit kriegerischer Gemessenheit die Lanze, wie zur Parade, beim Fuss hält.

Wir dürfen daher der Haltung unserer Figur eine gewisse Freiheit innerhalb bestimmter Gränzen nicht absprechen, Zum grossen Theil beruht aber dieselbe in der Feinheit der Composition, in der Art und Weise, wie der Künstler seine Figur in einen für künstlerische Darstellung so wenig geeigneten Raum hineingepasst und zu einem Ganzen abgeschlossen hat. Das Gewicht des Körpers ist auf der breiteren Grundfläche des nach oben sich verengenden Raumes gleichmässig vertheilt. Denken wir uns aber diesen Raum durch eine senkrechte Linie in zwei gleiche Hälften zerlegt, so finden wir auf der einen Seite die grösseren, aber weniger thätigen, trägen Massen, auf der andern dagegen die stärkere Anspannung wirkender, tragender Kräfte. In diesem Abwägen des Gleichgewichtes zwischen Massen und Kräften liegt aber die Grundbedingung nicht blos für diese, sondern für jede gute Composition, welcher Zeit sie auch angehören mag. Denn nur dadurch wird dem Beschauer diejenige Beruhigung mitgetheilt, welche nothwendig ist, um sich dem Genusse der Schönheiten in der Durchbildung des Einzelnen völlig hingeben zu können.

Ich fürchte zu weit zu gehen, wenn ich schon jetzt nach diesem e i n e n Werke von geringem Umfange ein wesentliches Merkmal für den Charakter der alt-attischen Kunst darin zu erkennen glaube, dass diese ihre Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die Gesammtheit der ganzen Erscheinung, auf das totum ponere richtete, während die aeginetische Kunst mehr Gefallen an der feineren, naturgemässeren Bildung des Einzelnen fand. Doch scheint mir die vorgeschlagene Unterscheidung wenigstens so weit begründet, dass sie einst einer genaueren Prü-

fung mit Hülfe anderer aus dieser Periode erhaltener Sculpturwerke würdig befunden werde.

Künstler im übrigen Griechenland.

Ausser in Argos, Sikyon, Aegina und Athen finden wir keine Schulen oder Gruppen bedeutender Künstler. Nur hie und da werden vereinzelte Namen genannt, die meist nur insofern Berücksichtigung verdienen, als sie uns ein ungefähres Bild von der Ausbreitung der Kunst über Griechenland in dieser früheren Zeit geben.

Theben.

Pythodoros machte ein Bild der Hera mit den Sirenen auf der Hand für den Tempel der Göttin in Koronea. Dass der Künstler der alten Zeit angehöre, schliessen wir nur daraus, dass Pausanias (IX, 34, 2) sein Werk alt nennt.

Askaros lebte um die Zeit des Xerxes, wie oben unter Ageladas gezeigt ist, und sein Lehrer aus Sikyon, dessen Name uns verloren gegangen ist, könnte also sehr wohl Kanachos oder Aristokles sein. Sein Werk war das Bild eines Zeus in Olympia, das mit Blumen bekränzt war und den Blitz in der Rechten hielt. Die Phocenser hatten es wegen ihrer Siege über die Thessalier aufgestellt: Paus. V, 24, 1.

Aristomedes und Sokrates waren Zeitgenossen des Pindar (Ol. 65, 3—85, 2); denn sie machten für ihn das Bild der dindymenischen Mutter in dem Tempel, den er geweiht hatte. Die Göttin nebst dem Throne, auf dem sie sass, war aus einem Stücke pentelischen Marmors: Paus. IX, 25, 3.

Naupaktos.

Unter der kalydonischen Beute, welche Augustus den Bewohnern von Patrae schenkte, befand sich ein Bild der Artemis Laphria in jagender Stellung aus Gold und Elfenbein, ein Werk der Naupaktier Menaechmos und Soïdas. Ihr Zeitalter ward dem Pausanias (VII, 18, 6) um weniges jünger angegeben, als das des Kanachos von Sikyon und Kallon von Aegina. Naupaktos aber ward Ol. 87, 2 den Messeniern zum Wohnsitz gegeben. Die Künstler lebten also wohl gegen Ol. 80, da sie sich sonst Messenier aus Naupaktos genannt haben würden.

Korinth.

In der ältesten Zeit fanden wir hier Dibutades, Eucheir und Eugrammos. Als Lehrer des Klearchos lernten wir so-

dann Eucheiros von Korinth kennen. Ausserdem sind überhaupt nur noch drei korinthische Künstler bekannt: Diyllos, Amyklaeos und Chionis. Sie arbeiteten für Delphi ein Weihgeschenk im Auftrage der Phocenser wegen der unter Tellias Führung über die Thessalier erfochtenen Siege, lebten also um die Zeit der Perserkriege (s. oben Aristomedon von Argos). Es war eine Darstellung des Dreifussraubes aus fünf Figuren bestehend: Apollo, der von Leto und Artemis, Herakles, der von Athene zurückgehalten wird. Diyllos und Amyklaeos arbeiteten gemeinsam die Hauptfiguren, Chionis die Bilder der Athene und der Artemis: Paus. X, 13, 4. Ausserdem nennt Vitruv (III, praef. §. 2) unter den Künstlern, die den vorzüglichsten nur darin nachstehen, dass ihnen das Glück eine geringere Berühmtheit vergönnt hat, einen Chio aus Korinth. Der Verdacht liegt nahe, dass dieser und der Chionis bei Pausanias eine Person sind. Dass Vitruv den Chio im Allgemeinen mit Phidias, Polyklet und Myron vergleicht, bildet gegen diese Vermuthung noch keinen Gegenbeweis. Wenigstens konnte der Chionis des Pausanias recht gut noch bis zur Zeit dieser Künstler am Leben und thätig sein.

Troezen.

Das Tempelbild in dem uralten Tempel des Apollo Thearios, welches Pausanias sah, war von Auliskos geweiht, und das Werk des Troezeniers Hermon: von demselben befanden sich dort auch Bilder der Dioskuren, die als Xoana einer alten Kunstepoche anzugehören scheinen: Paus. II, 31, 5.

Phlius.

In Sikyon sah Pausanias ein altes Xoanon des Herakles von Laphaës aus Phlius: II, 10, 1. Aus der Vergleichung mit diesem Werke urtheilt er, dass das Xoanon eines nackten Apollo von bedeutender Grösse zu Aegeira in Achaia ein Werk desselben Künstlers sei: VII, 26, 3. Da beidesmal das Alter der Bilder besonders hervorgehoben wird, so gehört der Künstler möglicher Weise noch der ersten Periode an.

Elis.

Der einzige uns bekannte Künstler aus Elis ist Kallon. In Olympia befand sich von ihm ein Hermes mit dem Heroldsstabe, ein Weihgeschenk des Glaukias von Rhegion: Paus. V, 27, 5. Bedeutender war ein zweites Werk ebenfalls aus Olympia, von der Stadt Messene in Sicilien geweiht. Die Mes-

senier schickten nemlich jährlich einen Chor von 35 Knaben nebst ihrem Lehrer und einem Flötenspieler zu einem Feste nach Rhegion. Da ereignete es sich einst, dass die ganze Schaar in der gefährlichen Meerenge unterging. Als Denkmal der Trauer wurden nun die Bilder der Knaben nebst Lehrer und Flötenspieler in Olympia aufgestellt; und diese waren Werke des Eleers Kallon: Paus. V, 25, 1. An dem Weihgeschenke befanden sich zwei Inschriften, durch die wir die Zeit des Künstlers annähernd bestimmen können. Die ältere sagte aus, dass die Bilder von den Messeniern an der Meerenge geweiht waren, also nach Ol. 71, 3, in welchem Jahre Zankle den Namen Messene erhielt. Die andere war später hinzugefügt und bestand in Distichen des Sophisten Hippias, der gegen Ol. 86 blühte. Das Werk fällt also zwischen Ol. 71 und 86. Man könnte daher auf die Vermuthung gerathen, der Eleer und der Aeginet Kallon seien eine Person, und die verschiedene Angabe des Vaterlandes erkläre sich daraus, dass die Eleer dem Aegineten nach dem Falle seines Vaterlandes das Bürgerrecht ertheilt hätten. Doch entbehrt diese Annahme jedes Beweises. Den Kallon, welchen Plinius unter der 87sten Ol. anführt, halte ich für den Aegineten, weil dieser der berühmtere ist.

Sparta.

Bei Gelegenheit des Kallon von Aegina ward bereits Gitiades von Sparta erwähnt. Nach der dort aufgestellten Vermuthung musste er noch nach dem Ende des dritten messenischen Krieges (Ol. 81, 2) am Leben sein, indem wir die Dreifüsse in Amyklae mit den Figuren der Aphrodite und Artemis (Paus. III, 18, 5; vgl. IV, 14, 2) auf diesen Krieg bezogen. Ausserdem ist er uns durch den Tempel der Athene Chalkioekos in Sparta bekannt geworden. Hören wir darüber Pausanias (III, 17, 3): „Viele Jahre nach den Tyndariden errichteten die Lakedaemonier beides, Tempel sowohl als Bild, aus Erz. Gitiades, ein eingeborener Mann, war der Künstler. Dieser Gitiades dichtete unter andern dorischen Gesängen auch einen Hymnus auf die Göttin. Auf dem Erze aber sind (in Relief) dargestellt viele von den anbefohlenen Kämpfen des Herakles, viele auch von denen, die er aus eigenem Antriebe bestand; aus der Geschichte der Söhne des Tyndareus unter anderem auch der Raub der Töchter des Leukippos; ferner He-

phaestos, wie er seine Mutter aus den Fesseln erlöst. Dem Perseus, wie er nach Libyen und gegen die Medusa auszieht, geben Nymphen Geschenke, die Sturmhaube und die Sohlen, die ihn durch die Lüfte tragen sollten. Dargestellt ist ferner auch die Geschichte von der Geburt der Athene, so wie Amphitrite und Poseidon. Dies schien mir das bedeutendste und besonders sehenswerth." Pausanias ist hier leider noch kürzer, als bei der Beschreibung ähnlicher Figurenreihen, wie z. B. am amyklaeischen und olympischen Throne. Ganze Mythenkreise giebt er nur summarisch an. Die Anordnung derselben vermögen wir daher nicht im Einzelnen nachzuweisen. Ja man ist nicht einmal darüber einig, ob die Darstellungen sich an dem Bilde der Göttin oder an den Wänden des Tempels befanden. Das erstere hat Koner (in Köhne's numism. Zeitschr. 1845 S. 2—6) wahrscheinlich zu machen gesucht. Er fand auf Münzen von Sparta und verwandten Städten ein Minervabild, das der Hermengestalt sich nähert und unterwärts in horizontale Streifen abgetheilt ist. Diese, glaubt er, seien mit den Reliefs verziert gewesen, in ähnlicher, nur ausführlicher Weise, wie es uns durch die Gigantenkämpfe an der Dresdener Pallas bekannt ist. Diese Ansicht hat vieles Anlockende; dennoch aber müssen des Pausanias Worte: „beides, Tempel und Bild, sind auf gleiche Weise aus Erz" und „auf dem Erze sind dargestellt", die zuerst von Manso (Sparta S. II, 24) aufgestellte Meinung begründeter erscheinen lassen, dass die Wände des Tempels mit den Reliefs geschmückt waren. Dass übrigens das Bild der Münzen die Athene Chalkioekos darstelle, soll hiermit nicht geläugnet werden.

Unter den Künstlern der 87sten Ol. nennt Plinius (34, 49) einen G o r g i a s, in dem Heyne (opusc. V, p. 371) und Sillig mit Recht einen Lakonier erkannt haben.

Da in den folgenden Perioden keine Künstler aus Sparta mehr genannt werden, etwa Kallikrates ausgenommen, so führen wir hier noch die wenigen an, deren Zeit nicht bekannt ist:

K r a t i n o s macht die Statue des Philles aus Elis, der im Ringen der Knaben zu Olympia gesiegt hatte: Paus. VI, 9, 1.

A r i s t o n und T e l e s t a s waren die Künstler eines ehernen 18 Fuss hohen Zeusbildes, welches die Bewohner von Kleitor in Arkadien wegen der Besiegung mehrerer Städte nach Olympia geweiht hatten. In welche Zeit diese Siege fallen,

wissen wir leider nicht, und auch von den Künstlern sagt uns Pausanias (V, 23, 6): er glaube nicht, dass sie in ganz Griechenland berühmt gewesen seien; denn sonst würden die Eleer etwas von ihnen zu sagen gewusst haben, und noch mehr die Lakedaemonier, deren Mitbürger sie waren.

Von dem griechischen Festlande wenden wir uns nach den Inseln, auf denen wir in der ersten Periode so reiche Anfänge fanden. In dieser Epoche zeigen sich indessen nur geringe Spuren, nicht sowohl eines Fortschrittes, als überhaupt nur einer ausgedehnten Kunstthätigkeit.

Thasos.

Der berühmte Maler Polygnot war nach Plinius (34, 85) auch Erzbildner.

Samos.

Ausser Rhoekos und Theodoros ist uns nur ein einziger Erzbildner aus Samos bekannt:

Pythagoras. Ob er mit der Familie des Philosophen zusammenhängt, dessen Vater Mnesarchos ein Steinschneider (*δακτυλιογλύφος*) war, vermögen wir nicht nachzuweisen (Diog. Laërt. VIII, 1. Appul. Flor. II, p. 421 ed. Vulc.). Von Pythagoras führt Plinius (34, 60) sieben nackte Bilder und das eines Greises an, die in Rom beim Tempel der Fortuna huiusce diei standen. Da er sagt, Pythagoras sei Anfangs Maler gewesen, so bezieht Sillig mit grosser Wahrscheinlichkeit auf ihn die Worte des Pausanias (IX, 35, 2): „auch bei dem sogenannten Pythion befinden sich bekleidete Chariten von Pythagoras aus Paros gemalt." Schwankende Angaben in Betreff des Vaterlandes kehren bei den Künstlern dieser Inseln einige Male wieder. Die Bekleidung der Chariten aber deutet auf eine ältere Zeit hin, jedoch nicht nothwendig auf eine Zeit lange vor Praxiteles. Nach Plinius soll der Samier dem Rheginer Pythagoras auch durch grosse Hässlichkeit des Gesichtes ähnlich gewesen sein.

Paros.

Arkesilaos, Sohn des Aristodikos, zu dessen Artemisstatue Simonides ein Epigramm lieferte (Anall. I, p. 141, n. 74 aus Diog. Laërt. IV, 45), kann der Zeit nach wohl identisch sein mit dem Maler gleiches Namens aus Paros (Plin. 35, 122). Denn Simonides lebt bis Ol. 78, 2, der Maler aber wird mit-

Polygnot zusammen genannt, für dessen Iliupersis Simonides gleichfalls ein Epigramm dichtete.

Kreta.

Nach Daedalos fanden wir in der vorigen Periode in Kreta nur Cheirisophos; in dieser zweiten haben wir Aristokles von Kydonia hinzuzufügen, den wir schon oben von dem gleichnamigen Sikyonier und Attiker geschieden haben. Er bildete für Euagoras aus Zankle einen Herakles mit der Amazonenkönigin zu Pferde im Kampfe um ihren Gürtel; das Werk war in Olympia aufgestellt. Pausanias (V, 25, 6) fügt hinzu: man müsse den Künstler wohl zu den ältesten rechnen; denn wenn auch keiner sein Alter bestimmt anzugeben wisse, so sei es doch klar, dass er früher gelebt als Zankle den Namen Messene erhalten habe. Er mochte dabei an Ol. 29 denken (vgl. IV, 23, 4); die Namensveränderung fand aber erst Ol. 71 statt. Einige Olympiaden dürfen wir aber deshalb zurückgehen, weil Kydonia Ol. 66, 2 Colonie von Aegina wurde (s. Müller Aeg. p. 112). Sonach ist es allerdings möglich, dass Aristokles noch der ersten Periode angehörte.

Corcyra.

Ptolichos, der einzige Corcyraeer, gehört der attischen Schule des Kritios an.

Grossgriechenland.

Während hier, wie in Sicilien, die noch erhaltenen architektonischen Reste von einer ausgedehnten Kunstübung in alter Zeit Zeugniss ablegen, erfahren wir über dortige Künstler fast gar nichts. Von einem, Klearch, ist schon früher gehandelt worden. Aus dieser Periode kennen wir nur Demeas von Kroton, der die Siegerstatue seines berühmten Landsmannes, des Ringers Milon, machte, welche dieser auf seinen eigenen Schultern in die Altis trug: Paus. VI, 14, 2. Er gehört sonach in die Zeit zwischen Ol. 60 und 70, da Africanus von einem Siege des Milon schon in Ol. 62 spricht. Dass Milon noch Ol. 83, 3 gelebt, hat man fälschlich aus Diodor (XII, 9—10) geschlossen, da dieser doch bestimmt den Sieg der Krotoniaten unter Milons Führung über die Sybariten 63 Jahre (58 + 5) früher, also Ol. 67, 4 oder 68, 1, angiebt.

Von unbekanntem Vaterlande.

Stomios machte die Statue eines Siegers im Pentathlon, des Hieronymos von Andros. Dieser hatte zu Olympia den

Tisamenos aus Elis überwunden, welcher später vor der Schlacht bei Plataeae den Spartanern das Opfer verrichtete: Paus. VI, 14, 5; vgl. III, 11, 6. Herod. IX, 33. Stomios lebte also gegen Ol. 75.

Der Vollständigkeit wegen mag endlich noch Koios angeführt werden, wenn es auch zweifelhaft ist, ob er überhaupt in einem Künstlerverzeichnisse eine Stelle verdient. Sein Name befindet sich auf einem kleinen Bronzegefässe, welches zu Olympia gefunden ward, und die Form eines kleinen, wie zu einem Kinderspielzeug bestimmten Helmes hat:

ΥΦΘΣΞΟΠΑΜΣΟΙΟϘ

C. I. n. 31. p. 48 und 886. vgl. Panofka in der Arch. Zeitung N. 37, S. 210. Böckh liest *Κοῖός* (oder *Κῳός*) *μαπόησε φυ....* und hält Koios für einen Eigennamen.

Rückblick.

Nichts pflegt in der Geschichte grösseren Reiz zu gewähren, als eine Entwickelung vom Anfange an durch die verschiedenen Stufen bis zu ihrem Höhepunkte zu verfolgen. Wir hören mit Spannung von einem Kanachos, Kallon, Onatas, Ageladas. Aber leider vergeblich sehen wir uns nach einer Charakteristik ihres Wesens, nach einer Entwickelungsgeschichte ihrer Kunst um. „Non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia“ klagt Plinius bei den Anfängen der Malerei; wir beklagen dasselbe hier bei der Geschichte der älteren Sculptur. Namen von Künstlern, Anführungen von Werken, Stoff zu chronologischen Erörterungen finden wir in hinlänglicher Fülle, nirgends aber die feinen Winke, die oft in einem Worte uns Aufschluss über das innere, tiefere Wesen eines Künstlers gewähren, Winke, wie wir sie in der Folge vielfältig, ich darf wohl sagen, zu bewundern Gelegenheit haben werden. Sollen hier in dieser frühen Zeit unsere Wünsche befriedigt werden, unsere vielfachen Fragen ihre Erledigung finden, so dürfen wir unsere Hoffnung nicht auf die schriftlichen Ueberlieferungen, sondern nur auf die Werke selbst setzen, von denen uns das Schicksal einen Theil noch erhalten hat, einen andern vielleicht noch vorenthält, bis wir zur vollen Würdigung derselben reifer sein werden. Hier also geht die Aufgabe der Kunstgeschichte über die Grenzen hinaus, welche wir uns für die Geschichte der Künstler gesteckt haben.

Die Resultate, welche sich aus den bisherigen Untersuchungen ziehen lassen, sind sehr allgemeiner Art. Der Umfang der künstlerischen Thätigkeit erweitert sich immer mehr, aber nicht regellos, sondern allmählig und in sehr bestimmten Richtungen. Eine Hauptaufgabe bildet immer noch die Darstellung der Götter. Unter den grossen olympischen Göttern ist keiner, den wir nicht ein- oder einigemale unter den Werken dieser Periode gefunden; und wenn nicht als ganz selbstständiges Tempelbild, so doch wenigstens in Vereinigung mit andern als religiöses Weihgeschenk. Dagegen ist die Bildung der untergeordneten Götter und göttlichen Wesen noch sehr beschränkt und von dem, was später üblich ward, durchaus verschieden. Die mannigfachen Gestalten aus dem Kreise des Dionysos, des Poseidon und anderer Götter, die zwar auch für sich allein eine Geltung haben, aber doch mehr ein Ausfluss aus dem Wesen einer höheren Gottheit sind, die sich einem allgemeineren Begriffe, wie Zeit, Schicksal, dem Wirken einer Naturkraft, Licht, Wasser, unterordnen lassen, sind der bildenden Kunst, wenigstens der statuarischen, noch fremd. Nur ein kleiner Kreis bildet eine Ausnahme: es sind die Chariten, Horen, Moeren und etwa noch die Musen und Sirenen, also sämmtlich bestimmt abgeschlossene Frauengruppen, die abgesehen von dieser äusserlichen Aehnlichkeit auch in ihrem inneren Wesen manche Analogie verrathen. Ihre Geltung aber in dieser älteren Zeit ist von der späteren Ausbildung weit verschieden. Die Chariten sind nicht jene späteren Begleiterinnen der Aphrodite, wir finden sie auf den Händen des delischen Apollo, im Tempel der Nemeses zu Smyrna, wie im Vorhof der Athene von Erythrae; die Horen sind nicht die einfachen Göttinnen der verschiedenen Jahreszeiten: sie stehen ebenfalls im Vorhof der Athene im Tempel der Hera zu Olympia. Die Sirenen erblicken wir auf der Hand der Hera; die Moeren nur einmal mit den Horen, und die Horen mit den Musen auf dem Grabe des Hyakinthos im Tempel zu Amyklae. Die Musen des Ageladas, Kanachos und Aristokles erscheinen uns zwar selbstständig, allein wo, in welcher Verbindung sie aufgestellt waren, wissen wir nicht. In allen übrigen Fällen sind diese sämmtlichen Frauenvereine nicht um ihrer selbst willen da, sondern in engster und naher Beziehung zu andern grösseren Gottheiten und zu bestimmten Handlungen. Wir dürfen uns

hier begnügen, die blosse Thatsache hinzustellen. Die Nachweisung der Gründe derselben gehört in eine Geschichte der Entwickelung griechischer Cultus- und Religionsbegriffe.

In der Bildung der Heroen bemerken wir in dieser Periode einen bedeutenden Umschwung: sie ist nicht mehr auf das Relief beschränkt, wir finden vielmehr eine Reihe von Statuen. Allein es ist nicht sowohl ihre grössere oder geringere Tüchtigkeit für künstlerische Darstellung, welche ihr Erscheinen in der Plastik bedingt, als ihre nationale Bedeutung. Dahin gehören die phokischen Heroen des Aristomedon, Taras und Phalanthos, die Achaeer vor Troja von Onatas. Nur in etwas anderer Richtung reihen sich ihnen an Homer, Hesiod, Orpheus, gewissermaassen Heroen der Musik und Poesie, so wie die Personification des Agon von Dionysios. Auf nationalem Boden ruhen denn auch die Darstellungen wirklich geschichtlicher Personen, wie wir sie unter den Werken eines Ageladas, Onatas, Aristomedon finden. Ihretwegen dürfen wir indessen nicht annehmen, dass jetzt schon die historische Kunst im strengen Sinn, insofern sie wirkliche Begebenheiten in voller Charakteristik darstellt, auch auf dem Gebiete der Plastik Eingang gefunden habe. Sie stehen vielmehr auf gleicher Linie mit den Bildern der Heroen, mit denen sie auch äusserlich verbunden sind, mehr um an bestimmte Begebenheiten zu erinnern, als sie darzustellen. Auch an eine scharfe Individualisirung der einzelnen Gestalten wagen wir deshalb in dieser Zeit noch nicht zu denken und begnügten uns daher schon früher, bei den Barbarenbildungen des Onatas und Ageladas auf die Nichtgriechen der aeginetischen Giebelstatuen zu verweisen.

Dass man sich indessen im Laufe der Zeit dem wirklichen Leben, der Nachahmung der Natur immer mehr näherte, dafür bürgt eine ganze Klasse von Denkmälern, die Ehrenstatuen der olympischen Sieger. Sie sind es, die, obwohl nicht ausser Beziehung zu religiöser Sitte, doch die Kunst zuerst von religiösen Schranken befreien und zu ihrem Urquell, der Natur, zurückführen. In wieweit sie Portraitbildungen waren, ist bei dem Mangel sicherer Denkmäler oder der Nachrichten darüber noch immer nicht ausgemacht[1]. Doch lehrt uns wenig-

1) Vgl. Krause Ol. S. 176.

stens ein Beispiel, die Statue des Glaukos in der Stellung des σκιαμαχεῖν, dass man auch schon in dieser frühen Zeit nach Mannigfaltigkeit in der Bewegung strebte. Durch olympische Siegesdenkmale von Viergespannen und Rennpferden musste ferner bie Bildung der Thiere, zunächst des Rosses, wesentliche Fortschritte machen; und wir finden daher auch schon unter den Weihgeschenken der Tarentiner Kämpfer zu Ross. Noch selbstständiger erscheinen daneben die Löwen des Amphikrates und vielleicht die Stiere des Theopropos und Philesias.

Indem wir so aus den einzelnen Thatsachen das Gebiet der Kunstthätigkeit in dieser Periode näher zu umgrenzen versuchten, hatten wir zunächst die eigentlich statuarische. Kunst im Auge und wir glauben auch, dass die Resultate mit dem, was uns ohne Rücksicht auf bestimmte Künstler aus dieser Zeit überliefert ist, wenigstens im Allgemeinen im Einklang stehen. Thöricht indessen würde es sein, zu läugnen, dass die Kunst auch nach andern Richtungen hin sich weiter ausgebildet habe, namentlich auf dem Gebiete des Reliefs und der untergeordneten Gattungen des Decorativen. Nur sind wir hier zu mangelhaft unterrichtet, um die Ausbreitung derselben bestimmen zu können. Wir haben den umfangreichen Werken der vorigen Periode nur den Tempel der Athene Chalkioekos und die Dreifüsse des Gitiades und Kallon an die Seite zu stellen; als neu aber nur einige Grabmonumente hinzuzufügen, deren eines freilich, weil es erhalten ist, eine besondere Wichtigkeit für uns hat.

Wollen wir nun weiter die innere Entwickelung der Kunst verfolgen, so dürfen wir nicht vergessen, dass sie auch in diesem Zeitraume noch vorzugsweise im Dienste der Religion steht. Mögen die grossen Weihgeschenke im Laufe der Zeit, je länger, auch desto mehr selbstständige Kunstwerke geworden sein, ihrem Ursprunge nach waren sie religiös, und Götter erscheinen noch immer zwischen den Bildern der Heroen und selbst der Sterblichen. In den Götterbildern aber sind die alten Bande noch streng, und selbst bedeutende Künstler dürfen es nicht wagen sie zu sprengen. Von höchstem Gewicht ist uns hier, was von Onatas erzählt wird. Er arbeitet seine schwarze Demeter theils nach einem alten Bilde, theils nach Erscheinungen, die er im Traume gehabt. Hier erkennen wir deutlich, dass der Künstler das Unkünstlerische des Gegenstandes fühlt, den ihm der Priester aufzwingt. Geradezu wi-

dersprechen darf er seinen Weisungen nicht. Da nimmt auch er seine Zuflucht zur Religion. Die Göttin selbst muss im Traume erscheinen und das gut heissen, worin der Künstler von den Satzungen der Priester abweichen will. Ob dabei ein frommer Betrug im Spiele ist, ob der erregten Phantasie des Künstlers das Bild der Göttin wirklich im Traume erschien, kann uns gleich gelten. Immer erkennen wir hier das erste mächtige Anzeichen eines Strebens nach Freiheit, nach ungehemmter Entwickelung und organischer Bildung. Aber ebenso erkennen wir durch das theilweise Festhalten an einem alten Vorbilde, dass die wahre, volle Idealbildung der Götter nicht erreicht war. Sie blieb dem Genius eines Phidias vorbehalten. Wollen wir einmal Schlagwörter gebrauchen, so ist es nicht das Ideal, sondern der Typus der Göttergestalten, der in dieser älteren Zeit bestimmter ausgeprägt wird. Ganze Gruppen, die das Wesen einer Gottheit näher bezeichnen sollen, werden ihr ohne Weiteres auf die Hand gestellt. Die Attribute, der Blitz des Zeus, der Heroldsstab des Hermes, Apollo's Bogen, die wir in späteren Bildern, sofern nicht eine bestimmte Handlung es anders bedingt, in den Händen der Götter unthätig und nur zu kräftigem Gebrauche ruhen sehen, diese Attribute werden in den älteren Bildern recht eigentlich zur Schau getragen; der Gott steht da, um seinen Blitz, seinen Bogen, das Zeichen seiner Macht, dem ehrfurchtsvollen Beschauer recht eindringlich vor Augen zu führen. Auch andere äussere Kennzeichen, die verschiedenen Stufen des Alters, Bart, Haar, Bekleidung, werden für die einzelnen Götter immer fester bestimmt. Dass nun aber diese einzelnen Unterscheidungszeichen zu einem einheitlichen Ganzen aus dem inneren Wesen der Gottheit heraus, zu einem Ideal verarbeitet worden wären, davon liefern uns die schriftlichen Nachrichten so wenig, wie die erhaltenen Denkmäler einen Beweis.

Was wir nun weiter über den Styl dieser Epoche erfahren, hält sich in sehr allgemeinen Ausdrücken. Des Kallon und Hegesias Werke sind nach Quintilian[1]) noch hart und den tuscanischen ganz nahe stehend, eben so nach Cicero[2]) die des Kanachos zu herbe, als dass sie die Wahrheit nachahmten. In ähnlicher Weise nennt Lucian[3]) die alten atti-

1) XII, 10, 7. 2) Brut. 18. 3) Rhet. praec. 9.

schen Werke zugeschnürt, sehnig und hart, scharf in den Umrissen. Alle diese Urtheile sind aber nur allgemeine Bezeichnungen für den alten Styl, die nicht auf die feineren Unterscheidungszeichen innerhalb desselben eingehen. Denn fragen wir nun weiter, worin denn z. B. die Aehnlichkeit des Kallon mit den Tuscanern bestand, worin sich die attische von der aeginetischen Arbeit unterschied, so sehen wir uns von unsern Gewährsmännern verlassen. Eine Vermuthung habe ich auf die Vergleichung der aeginetischen Giebelstatuen und der Grabsäule des Aristokles hin auszusprechen gewagt. Aber schon, dass ich so ungleichartige Werke vergleichen musste, beweist unsere Armuth, und erst ein umfangreicheres Studium der Monumente wird uns vielleicht in Zukunft einige Entschädigung für die Mängel der schriftlichen Ueberlieferung gewähren. Noch weniger sind wir über die Composition sowohl einzelner bewegter Figuren, als ganzer Gruppen unterrichtet. Pausanias, der hier beinahe ausschliesslich unsere Quelle ist, begnügt sich mit den dürftigsten Angaben und nennt meist nicht mehr, als die Namen der handelnden Personen: Nestor steht auf gesonderter Basis den neun Heroen der Achaeer gegenüber, die das Loos erwarten; Taras und Phalanthos stehen auf dem gefallenen Opis; Apollo von Artemis und Leto, Herakles von Athene zurückgehalten, haben den Dreifuss gefasst und kämpfen um dessen Besitz; Herakles kämpft gegen die Amazone zu Ross: das sind die Angaben, welche er uns über die Anordnung ganzer Gruppen gewährt, die uns aber über das Künstlerische der Composition gänzlich im Dunkeln lassen. Auch hier also sind wir auf Analogien, theils der aeginetischen Giebelstatuen, theils der grossen Reliefcompositionen angewiesen, welche uns überall zuerst das Gesetz eines strengen Entsprechens der einzelnen Glieder innerhalb des gegebenen Raumes offenbaren.

In Rücksicht auf die Stoffe, aus denen man bildete, gebührt der vorigen Periode der Ruhm, neue Bahnen eingeschlagen zu haben; die jetzige bietet nur die in ihren Folgen freilich äusserst wichtige Erscheinung, dass der Bronzeguss nicht nur zu einem Gemeingut von ganz Griechenland, sondern das vorzüglichste Mittel zu künstlerischer Darstellung wurde. Wir begegnen ihm überall und an vielen Orten fast ausschliesslich. Unter den Werken aeginetischer Künstler finden wir

nur ein Xoanon von Kallon, in Sikyon ebenfalls nur ein Xoanon neben einem Goldelfenbeinbilde von Kanachos, in Argos nur Bronzebilder, endlich noch Xoana von Laphaës und Hermon, ein Goldelfenbeinbild von Menaechmos und Soïdas. Nur in Athen begegnen wir ausser den Elfenbein- und Holzbildern des Endoeos auch noch dem Marmor. Dieses aus den Nachrichten über die Künstler gewonnene Resultat scheint nun zwar im Gegensatze zu stehen mit den erhaltenen Monumenten. Denn die bedeutendsten Marmorwerke dieser Periode sind gerade die aeginetischen Giebelstatuen. Allein wir dürfen nicht vergessen, dass diese mit der Architektur in Verbindung stehen, und dass dadurch der Stoff bedingt ist. Dies ist bei den athenischen Marmorwerken nicht der Fall, so wenig wie bei den Bronzen aller andern Schulen. Das gewonnene Resultat behält also seine Bedeutung überall, wo die Wahl des Stoffes frei war. Seine Richtigkeit aber wird sich noch mehr dadurch bewähren, dass es seine Geltung auch über diese Periode hinaus gerade in der Blüthezeit der griechischen Kunst behauptet.

Ueberhaupt bildet, wenn wir auf die äussere Geschichte sehen, diese Periode nicht einen so scharfen Abschluss, wie die vorige, nach deren Ende die Kunstübung fast überall ihre Wohnsitze veränderte. Aegina freilich verschwindet, weil es ein selbstständiger Staat zu sein aufhört, auch aus der Geschichte der Kunst. Argos nebst Sikyon aber und Athen behaupten in der folgenden Zeit noch weit ausschliesslicher ihre Herrschaft, so dass, was ausserhalb dieser Mittelpunkte steht, nur in geringem Maasse unsere Aufmerksamkeit zu fesseln vermag.

Blicken wir nun auf die Summe unserer Ergebnisse zurück, so erscheint es gewiss gerechtfertigt, wenn wir im Eingange sagten, dass wir diese Periode mit dem Gefühl nicht befriedigter Erwartung verlassen müssen. Wollen wir aus dem, was später sich ereignet, rückwärts schliessen, so möchten wir vieles mit Bestimmtheit annehmen, was sich im Kunstleben dieser Zeit zugetragen haben muss. Aber uns fehlen die Mittel es zu beweisen und im Einzelnen darzuthun. Wir befinden uns in der Nähe des Höhepunktes, fast ohne es zu ahnen. Nun ist es wohl wahr, dass der letzte Schritt zur Vollendung auch der gewaltigste zu sein pflegt. Allein behaupten zu wollen,

dass der Geist eines Phidias bei aller seiner Gewaltigkeit allein genügt habe, die bisher unmündige Kunst ohne vorbereitende Hülfe mit einem Schlage zur Selbstständigkeit zu erheben, das würde im Widerspruch mit allen analogen Erscheinungen auf dem allgemeinen Gebiete der Geschichte stehen. Und zum Glück sind wir auch hier nicht so arm, wie es nach dem Bisherigen scheinen könnte. Eine einzige grosse Entdeckung, die der aeginetischen Giebelstatuen, hat bereits über viele Fragen Licht verbreitet. Aber auch in der Geschichte der Künstler bleiben uns noch einige Glieder übrig, die zur Vermittelung des scheinbaren Sprunges vielfältig beitragen. Hätten wir genauere Nachrichten, namentlich über Ageladas und Onatas, so würden wir sie wahrscheinlich ebenfalls in diese kurze Uebergangsperiode setzen müssen. In Ermangelung derselben knüpfen wir unsere Erörterung nur an drei Künstler, die einerseits Zeitgenossen der genannten, anderseits auch noch des Phidias selbst sind, nemlich Kalamis, Pythagoras, Myron.

Kalamis.

Das Vaterland des Kalamis ist uns nicht bekannt, und seine Werke waren an vielen Orten zerstreut, so dass wir auch daraus über dasselbe nichts mit Sicherheit schliessen können. Da er aber in Athen arbeitete, auch einen Athener, den Praxias, zum Schüler hatte, so ist es wenigstens möglich, dass er dorthin zu setzen ist. — Für die Bestimmung seiner Zeit gewährt uns das Gespann des Hieron, an dem er in der 78sten Ol. mit Onatas zugleich beschäftigt war, einen festen Haltpunkt. Er musste also damals schon einen gewissen Ruf besitzen, und es wäre demnach nicht unmöglich, dass er an den Knabenstatuen, welche die Agrigentiner wegen der Besiegung von Motya nach Olympia weihten[1]), schon früher, bald nach Ol. 75, gearbeitet hätte, sofern sich nemlich die Vermuthung Meyer's[2]) beweisen liesse, dass der Sieg über diese von phönikischen Völkern bewohnte Stadt[3]) mit dem des Gelo über die Karthager zusammenfalle. Ganz vereinzelt dagegen steht eine Angabe, durch welche Kalamis unter Myron und Phidias herabgerückt wird, während er nach den

1) Paus. V, 25, 2. 2) zu Winckelm. VI, II, S. 122. Thuc. VI, 2.

Kunsturtheilen der Alten ihr Vorgänger gewesen sein muss. Er soll nemlich in Athen bei Gelegenheit der grossen Pest Ol. 87, 3 das Bild eines Apollo Alexikakos gemacht haben[1]. Allein wir haben schon bei Gelegenheit des Ageladas bemerkt, dass diese Angabe für uns nicht bindend sein kann, da die Zeitbestimmung wahrscheinlich erst aus dem Beinamen des Gottes hergeleitet ist. Gewiss vorsichtiger handelte daher Pausanias, als er bei einem andern Werke des Kalamis, dem Hermes Kriophoros, der ebenfalls auf eine Pest zurückgeführt wurde, die Zeit unbestimmt liess[2]. Fügen wir noch hinzu, dass Kalamis eine Statue des Ammon für Pindar machte[3], der Ol. 85, 2 in hohem Alter starb, so dürfen wir seine Blüthe etwa gegen Ol. 80 setzen.

Seine Werke sind folgende:

1) Der bereits erwähnte Apollo Alexikakos im Kerameikos zu Athen: Paus. I, 3, 3.

2) Ein zweiter Apollo aus Marmor, von Plinius (36, 36) als in den Servilianischen Gärten zu Rom befindlich angeführt.

3) Ein dritter Apollo, den M. Lucullus aus Apollonia am Pontus nach Rom weggeführt und auf dem Capitol (oder nach Appian Illyr. 30 auf dem Palatin) aufgestellt hatte. Dieses Bild war ein eherner Koloss von dreissig Ellen Höhe und sollte 500 Talente gekostet haben: Strabo VII, p. 319; Plin. 34, 39.

4) Ammon, von Pindar in Theben geweiht: Paus. IX, 16, 1.

5) Hermes Kriophoros, d. i. Hermes, der einen Widder auf der Schulter trägt, zu Tanagra in Boeotien geweiht, weil der Gott die Stadt vor der Pest geschützt haben sollte, indem er einen Widder um die Mauern derselben herumtrug: Paus. IX, 22, 1.

6) Dionysos, aus parischem Marmor, ebendaselbst: Paus. IX, 20, 4.

7) Ein unbärtiger Asklepios aus Gold und Elfenbein, mit dem Scepter in der einen und einem Pinienapfel in der andern Hand, in Korinth: Paus. II, 10, 3.

8) Aphrodite, am Aufgange der Akropolis zu Athen von Kallias geweiht: Paus. I, 23, 2. Dieser Kallias kann sehr

1) Paus. I, 3, 3. 2) IX, 22, 1. 3) Paus. IX, 16, 1.

wohl der unter dem Beinamen *Λακκόπλουτος* bekannte sein, welcher seine Schätze einem Funde nach der Schlacht bei Marathon verdankte.

9) Eine ungeflügelte Nike, zu Olympia von den Mantineern geweiht. Ungeflügelt soll sie Kalamis gebildet haben nach dem Muster (*ἀπομιμούμενος*) des Xoanon der Apteros zu Athen: Paus. V, 26, 5.

10) Alkmene, welche von Plinius (34, 71) als eine besonders edle Gestalt gerühmt wird.

11) Hermione, Tochter des Menelaos und Gemahlin des Neoptolemos, so wie später des Orestes, von den Lakedaemoniern nach Delphi geweiht: Paus. X, 16, 2.

12) Sosandra, auf der Akropolis zu Athen, von Lucian (imagg. 4 und 6; dial. meretr. III, 3) sehr hoch geschätzt, über die weiter unten genauer zu handeln ist.

13) Das Weihgeschenk, welches die Agrigentiner wegen der Besiegung von Motya zu Olympia aufstellten. Es bestand in Erzstatuen von Knaben, welche die Rechte vorstreckten und zum Gotte zu beten schienen: Paus. V, 25, 2.

14) Zwei Rennpferde mit Knaben darauf, in Olympia zu beiden Seiten des Viergespannes aufgestellt, welches Onatas für Hieron zur Verherrlichung des Sieges in dieser Kampfart machte; während sich die Werke des Kalamis auf die zwei Siege mit dem Rennpferde bezogen: Paus. VI, 12, 1.

15) Ein Viergespann, auf welches Praxiteles später einen Wagenlenker von seiner eignen Hand setzte, damit nicht das hohe Verdienst in der Bildung der Rosse durch das geringere der menschlichen Figur geschmälert erscheine: Plin. 34, 71.

16) Bei derselben Gelegenheit meldet Plinius, dass Kalamis noch andere Vier- und Zweigespanne gebildet habe, stets mit unvergleichlichen Rossen.

17) Zu einem Werke des Kalamis gehört folgende Inschrift, die uns Spon (Misc. p. 138) aufbewahrt hat:

..ΠΟΣ ΙΠΠΑΣΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝ...
ΚΑΛΑΜΙΣ ΕΠΟΙΕΙ.

Die Vergleichung mit einer andern des Künstlers Sthennis (p. 126) lehrt uns, dass sie sich zu Spon's Zeit in Villa Mattei zu Rom befand und, wie diese, nur eine antike Copie ist (vgl.

meinen Aufsatz über das Imperfectum in Künstlerinschriften, im Rh. Mus. N. F. VIII, S. 235). Die dazu gehörige, uns aber nicht erhaltene Büste oder Statue wird demnach ebenfalls nur Copie gewesen sein. Den Namen des Dargestellten kennen wir nicht. Hippasos, der Vater dieses Unbekannten, kann übrigens nicht der pythagoraeische Philosoph sein, der aus Metapont stammte; eher vielleicht der Lakonier, der über spartanische Staatsverfassung geschrieben hatte (Diog. Laërt. VIII, 84), aber eben so gut auch ein anderer uns unbekannter Peloponnesier.

18) Endlich war nach Plinius (33, 155) Kalamis auch als Caelator in Silber berühmt, und zwei seiner Becher wurden von Zenodoros, dem Künstler des Neronischen Kolosses, auf das genaueste copirt: 34, 47.

Ueberblicken wir diese Reihe von verschiedenartigen Werken, so muss uns zuerst die Vielseitigkeit des Künstlers beachtungswerth erscheinen. Er umfasst das Gebiet der Sculptur von der feinsten Cisellirung bis zum Kolosse von dreissig Ellen; er arbeitet in Silber, in Erz, in Marmor, in Gold und Elfenbein; er liefert Geräthe, die dem Schmucke und der Zierde des Lebens dienen, athlethische, so wie religiöse Weihgeschenke und Tempelstatuen; endlich ist er nicht weniger ausgezeichnet in der Bildung der Thiere, als in der Darstellung von zarten Frauengestalten, von Knaben, Jünglingen und Männern in gereiftem Alter. Bedenken wir diese Vielseitigkeit, verbunden mit dem Ruhme der Vortrefflichkeit in dieser Zeit der noch nicht vollkommen entwickelten Kunst, so werden wir nicht umhin können, uns den Künstler als eine lebendige, gewandte Persönlichkeit zu denken, welche, wenn sie auch noch nicht geistige Kraft genug besass, alle hemmenden Bande der Zeit zu sprengen, gewiss mit regem Sinne überall bestrebt gewesen sein wird, der Kunst in verschiedener Weise neue Reize zu verleihen. In wieweit und in welcher Richtung dieses bei Kalamis wirklich der Fall war, werden wir aus der Vergleichung verschiedener Nachrichten über ihn bestimmter zu beurtheilen im Stande sein.

Es ist eine in der Geschichte der Kunst häufiger wiederkehrende Erscheinung, dass, während die freie Darstellung des menschlichen Körpers noch durch geheiligte Satzungen gehemmt und gebunden ist, die Bildung der Thiere dem Höhepunkte der Vollendung schon weit näher steht. Hier, wo dem Künstler

seine Freiheit unverkümmert gelassen ist, bietet sich ihm die Gelegenheit dar, seine Kenntniss der Natur, der wirklichen Erscheinung in vollem Maasse zu zeigen. So ist es bei Kalamis der Fall. Seine Rosse sind semper sine aemulo expressi[1]; sie sind von einer Vollkommenheit, welche sich über den Stand der damaligen Kunst weit erheben musste, wenn, wie Plinius berichtet, „auf ein Viergespann des Kalamis Praxiteles einen Wagenlenker von seiner eigenen Hand setzte, damit Kalamis, vorzüglicher in der Bildung der Rosse, nicht für unfähig bei der menschlichen Gestalt gehalten werde." Wie reimt sich aber mit dieser Erzählung das Urtheil, welches Plinius unmittelbar daran anknüpft? „Aber damit er nicht bei der Darstellung der Menschen in der That schwächer zu sein scheine, so nenne ich seine Alkmene, die Niemand edler gebildet haben würde." Um diesen Widerspruch in den Worten des Plinius zu lösen, müssen wir das Lob genauer prüfen, welches Lucian an zwei Stellen einem andern Werke des Kalamis, der Sosandra, spendet. In der ersten[2] ist von dem Tanze einer Hetaere Thaïs die Rede: „Diphilos lobte das Harmonische und Chormässige der Bewegung, dass der Fuss wohlstehe zur Cither, und wie schön der Knöchel sei, gleich als ob er die Sosandra des Kalamis preise und nicht diese Thaïs, die du ja vom Bade her kennst." Auf welche Verdienste bei der Statue der Sosandra Lucian eigentlich ziele, ist hier nicht mit besonderer Bestimmtheit ausgesprochen. Nehmen wir jedoch die Aeusserung hinzu, dass Thaïs, ziemlich unbesorgt um keuschen Anstand, ihr Gewand hoch aufnimmt, um ihren Fuss zu zeigen, dass eine andere Hetaere Philinna den Spöttereien über die Magerkeit ihrer Schenkel zu begegnen sucht, indem sie sich ebenfalls zum Tanze anschickt; so scheint dieser Schilderung gegenüber das Wesen der Sosandra in einer anstandsvollen, keuschen und züchtigen Haltung gesucht werden zu müssen. Und diese Auffassung bewährt sich als die richtige durch die Betrachtung der zweiten Stelle Lucians[3], in welcher er nach Art der Caracci eine Frauenschönheit aus Bruchtheilen der berühmtesten Meisterwerke zusammensetzt. Dabei wird der Sosandra in folgender Weise gedacht: „So-

1) Plin. 34, 71; vgl. Prop. III, 9, 10. Ovid. Pont. IV, 1, 33. 2) Dial. meretr. III, 3. 3) Imagg. 6.

sandra und Kalamis mögen dieses Ideal mit verschämter Züchtigkeit (αἰδοῖ) schmücken, und das ehrbare und unbewusste Lächeln (μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθὸς) sei nicht verschieden von dem ihrigen; auch das Wohlgeordnete und Anständige (εὔσταλὲς καὶ κόσμιον) der Gewandung nehme man von der Sosandra, nur dass unser Ideal das Haupt unverhüllt haben soll." Ihre wahre Bedeutung gewinnt aber diese Schilderung, wenn wir vergleichen, was an den Werken anderer Meister vorzugsweise gelobt wird: an der Venus des Praxiteles das Haar, die Stirn, die Zeichnung der Augenbraune nebst dem schwimmenden Ausdrucke der Augen; an der Venus des Alkamenes die Wangen, die Ansicht des Gesichtes von vorn, dann die Extremitäten, Hände und Füsse; an der lemnischen Athene des Phidias der Umriss des Gesichts, die Weichheit der Wangen, die Proportion der Nase, an seiner Amazone der Mund und der Nacken. Alle diese Lobsprüche nun beziehen sich auf einzelne Theile des Körpers oder, strenger genommen, auf die Formen derselben, das Lob der Sosandra dagegen auf den Gesammtausdruck, die ganze Haltung. Selbst bei der Gewandung ist es nicht die Feinheit der Ausführung, der schöne Bruch der Falten, was hervorgehoben wird, sondern das Einfache, Ungeschmückte, und, man möchte es auch hier wiederholen, das Keusche der Anordnung. Jenes züchtige Lächeln aber, erinnert es uns nicht an die milde Grazie derjenigen Werke der neueren Kunst, welche der höchsten Entwickelung derselben zu Raphaels Zeit vorausgehen? Würden wir nicht den Ausdruck in den Werken eines Perugino, Francia, oder um auch von der Sculptur zu reden, eines Mino da Fiesole als ein μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθὸς bezeichnen können? Diese Künstler aber ringen nicht weniger mit der Freiheit der Form, als Kalamis, von dem Cicero[1]) und Quintilian[2]) sagen, seine Werke seien zwar reicher, als die des Kanachos, aber keineswegs frei von Härte.

Was also in der Erzählung des Plinius ein Widerspruch zu sein schien, das vereinigt sich schliesslich, um uns von der Eigenthümlichkeit des Kalamis ein lebendigeres, anschaulicheres Bild zu gewähren. Kalamis, der in der Bildung der Rosse seinem künstlerischen Gefühle freien Lauf lassen darf

1) Brut. 18. 2) XII, 10, 7.

und deshalb die Stufe hoher Vollendung erreicht, lässt sich in der Bildung der Menschengestalt durch die Vorurtheile, das Herkommen seiner Zeit, noch Fesseln anlegen. Aber so wie in einer Zeit, welche dem Verfalle der Kunst durch die Rückkehr zur Kindheit derselben einen Damm entgegensetzen will, der Künstler sich nie die alte Einfalt ganz anzueignen vermag, sondern sich durch eine Menge einzelner Züge verrathen wird, welche nur einer vollkommen ausgebildeten Kunst angehören können; so wird in einer Zeit, welche einer höheren Entwickelung zustrebt, trotz alles Festhaltens am Hergebrachten der Künstler sich getrieben fühlen, auf die Verfeinerung, sei es der Form, sei es des Ausdrucks, eine stets wachsende Sorgfalt zu verwenden. In welcher Richtung dies bei Kalamis der Fall war, ist bei Gelegenheit der Worte Lucians bereits angedeutet. Eine weitere Bestätigung gewährt uns Dionys von Halikarnass. In seiner Schrift über Isokrates[1]) vergleicht er diesen Redner mit Phidias und Polyklet in Hinsicht auf Ernst, Würde und Erhabenheit, und setzt ihn dem Lysias entgegen, der wegen seiner Zierlichkeit und Anmuth (τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος) mit Kalamis und Kallimachos[2]) auf einer Stufe stehe: jene seien glücklicher im Grossartigen und Göttlichen, dem Charakter der letzteren entspreche dagegen die minder hohe Sphäre des Menschlichen. — Darin also stimmen Dionys und Lucian vollkommen überein, dass sie die Eigenthümlichkeit des Kalamis nicht in einem hohen Schöpfungsvermögen erblicken, welches gewagt hätte, die höchsten, sowohl physischen als geistigen Kräfte durch die freieste Gestaltung aller Formen zur Darstellung zu bringen, und in solchen freien Bildungen die höchste Aufgabe der Kunst zu erkennen. Was an ihm in verschiedener Weise als Vorzug anerkannt wird, deutet vielmehr auf eine vorwiegende Thätigkeit der Empfindung und des Gefühls, welche durch sinnige Beobachtung dem Leben diejenigen Züge und Bewegungen abzulauschen sucht, in denen der individuelle Ausdruck am bedeutsamsten zur Erscheinung kommt. Eine gewisse Strenge

1) p. 95 Sylb. 2) Diese beiden Künstler werden auch bei Gregor von Nazianz (in Tollii Itiner. Ital. p. 66) zusammengestellt, wo offenbar für den gänzlich unbekannten Κάλαϊς Κάλαμις zu schreiben ist, sofern nicht der Irrthum schon von Gregor herrührt, der in dieser Stelle hinsichtlich der Künstler überhaupt sich schlecht unterrichtet zeigt.

und Härte verträgt sich mit jener Züchtigkeit und Wohlanständigkeit, mit jener Zierlichkeit und zarten Grazie sehr wohl; ja sie ist fast nothwendig, indem das Wesen aller dieser Eigenschaften in einer Bewahrung bestimmter Schranken, selbst in einem Verschmähen derjenigen Freiheit beruht, deren Gebrauch zwar durch die Sitte erlaubt, aber darum noch nicht überall empfehlenswerth ist. Wollen wir hiernach die Bedeutung des Kalamis für die Entwickelung der Kunst in kurzen Worten zusammenfassen, so dürfen wir nicht sagen, dass er durch ein tiefes Eindringen in die Gesetze künstlerischer Gestaltung eine in ihren Ausgangspunkten wesentlich neue Bahn eingeschlagen habe. Die Grundlagen sind vielmehr bei ihm in der Hauptsache die der vorhergehenden Epoche: aber indem er sich der Beobachtung der natürlichen Erscheinung der Dinge mit völliger Liebe hingiebt und alle einzelnen, feinen Züge nachzuempfinden und nachzufühlen bestrebt ist, erfüllt er die früher starren und kalten Formen mit einem grösseren Reichthum inneren Lebens und bereitet dadurch zugleich eine gänzliche Umbildung dieser Formen selbst vor.

Pythagoras.

Pythagoras aus Rhegion wird von Pausanias[1]) Schüler des Rheginers Klearch genannt; dieser hatte bei Eucheiros von Korinth, Eucheiros bei den Spartiaten Syadras und Chartas gelernt. Die Fragen, welche sich an die Namen dieser Künstler knüpfen, sind schon früher erörtert worden. Sie hier noch weiter zu verfolgen, ist unnöthig, da wir ausser Stande sind, zu bestimmen, worin die Eigenthümlichkeit dieser Schule lag.

Pythagoras muss schon um die Mitte der siebziger Olympiaden thätig gewesen sein. Denn er verfertigte die Statue des Krotoniaten Astylos, der zu Olympia dreimal im Laufe und Doppellaufe in drei auf einander folgenden Olympiaden: 73, 74, 75, siegte[2]). Da er sich aber dem Hieron zu Liebe zum zweiten und dritten Male als Syrakusaner ausrufen liess, so straften ihn die Krotoniaten dadurch, dass sie sein Haus zum Gefängniss machten und seine Statue aus dem Tempel der Hera Lakinia entfernten. Wäre diese letztere ein Werk des Pytha-

1) VI, 4, 2. 2) Paus. VI, 13, 1.

goras, was nicht bestimmt gesagt ist, so müsste sie schon vor Ol. 74 fertig gewesen sein. Nur wenige Olympiaden später fällt die Statue des Euthymos aus dem Lande der epizephyrischen Lokrer, der Ol. 74, 76 und 77 zu Olympia im Faustkampfe siegte[1]). Wenn daher Pythagoras von Plinius[2]) in die 90ste Ol. gesetzt wird, so kann dies seinen Grund nur in einer Schlussfolgerung des Plinius haben, dass nemlich Pythagoras seinem Nebenbuhler Myron, dieser seinem Mitschüler Polyklet gleichzeitig gewesen sein müsse. Die 90ste Ol. bezeichnet nun allerdings den Endpunkt der Thätigkeit des Polyklet. Allein Myron konnte als älterer Zeitgenosse schon lange vor Polyklet, Pythagoras wieder lange vor Myron gestorben sein. — Ueber das Aeussere des Pythagoras bemerkt Plinius[3]) dass er, wie sein Namensgenosse aus Samos, von hässlichem Ansehen gewesen sei.

Unter den Werken des Pythagoras verdienen die Statuen athletischer Sieger den ersten Platz:

1) Astylos, s. o. Paus. VI, 13, 1; Plin. 34, 59.

2) Dromeus aus Stymphalos in Arkadieu, Periodonike im Dolichos: Paus. VI, 7, 3.

3) Euthymos, s. o. Pausanias (VI, 7, 2.) nennt diese Statue besonders sehenswerth. Diejenige, welche sich nach Plinius (7, 47) in seiner Vaterstadt befand und mit der zu Olympia an einem Tage vom Blitze getroffen wurde, war vielleicht eine Wiederholung des Werkes in Olympia von Pythagoras selbst, oder nach seinem Modell gegossen.

4) Leontiskos aus Messene in Sicilien, Sieger im Ringen: Paus. VI, 4, 2; Plin. 34, 59. Die Angaben bei Suidas (s. v. Σώστρατος) scheinen ein mangelhafter und fehlerhafter Auszug aus Pausanias zu sein, vgl. auch s. v ἀκροχειρίζεσθαι und Athen. XIII, 578 F.

5) Mnaseas aus Kyrene mit dem Beinamen Libys, der Libyer, siegte nach Pausanias im Laufe der Schwerbewaffneten: VI, 13, 4; vgl. 18. Plinius (34, 59) nennt unter den Werken des Pythagoras Libyn puerum tenentem tabellam eodem loco (Olympiae) et mala ferentem nudum. Bei der Uebereinstimmung, die sich zwischen Pausanias und Plinius hinsichtlich des Namens Libys und des Aufstellungsortes

1) Paus. VI, 6, 2. 2) 34, 50. 3) 34, 60.

Olympia findet, wird man zu der Vermuthung gedrängt, dass unsere beiden Gewährsmänner hier ein und dasselbe Werk im Sinne gehabt haben. Freilich entspricht der Hoplit des Pausanias nicht dem Knaben bei Plinius, und um dieser Verlegenheit zu entgehen, bleibt uns als Ausweg nur die Annahme übrig, dass Plinius, der nicht aus eigener Anschauung schrieb, beim Excerpiren geirrt und vielleicht gar aus einer Figur zwei verschiedene gemacht habe: denn die Aepfel als Attribut der nackten Figur erinnern uns unwillkürlich an die mala punica, die sich vortrefflich für den Libyer schicken würden.

6) Kratisthenes, der für den Sohn des oben genannten Mnaseas galt, siegte zu Olympia im Wagenrennen und stellte deshalb ein Viergespann mit seinem eigenen Bilde und dem der Nike von der Hand des Pythagoras auf: Paus. VI, 18, 1.

7) Protolaos, Sohn des Dialkes, aus Mantinea, siegte m Faustkampfe der Knaben: Paus. VI, 6, 1.

8) Eine Pankratiastenstatue zu Delphi, mit der, wie Plinius sagt, Pythagoras den Myron besiegte: 34, 59. Wenn es weiter heisst: eodem (pancratiasta) vicit et Leontiscum, so dürfen wir nach v. Jan's Bemerkung (im Anhange zum Plinius von Sillig) dies nicht auf einen Künstler Leontiscus beziehen, sondern auf die schon erwähnte Statue dieses Siegers, deren Vortrefflichkeit Pythagoras selbst durch seinen Pankratiasten noch überboten haben soll (vgl. 36, 92). Dem Kreise der Heroenmythologie gehören an:

9) Perseus mit Flügeln, wie sich von selbst verstehen wird, nur an Helm und Füssen: Dio Chrysost. or. 37, T. II, p. 106 Reiske.

10) Der Kampf des Eteokles und Polyneikes: Tatian. c. Graec. 54, p. 148 Worth.

11) Ein Hinkender, bei dem der Beschauer den Schmerz der Wunde mitzuempfinden glaubte, zu Syrakus. Plin. l. l. Dass unter diesem Hinkenden niemand anders als Philoktet zu verstehen sei, hat zuerst Lessing (Laokoon, Kap. 2) bemerkt. Auf dieselbe Figur bezieht sich wahrscheinlich auch ein Epigramm der Anthologie (Anall. III, p. 213, n. 294), in welchem dem Philoktet die Klage in den Mund gelegt wird, dass der Künstler seinen Jammer im Erze ewig gemacht habe.

12) Europa auf dem Stiere sitzend, Gruppe aus Erz zu Tarent: Tatian c. Graec. 53, p. 116 Worth; Varro de l. l. V,

§. 31. Wahrscheinlich von derselben Gruppe sagt Cicero (in Verr. IV, 60), dass sie von den Tarentinern in hohen Ehren gehalten werde.

Von Götterbildern werden nur angeführt:

13) Apollo, der eine Schlange oder einen Drachen mit seinen Pfeilen erlegt: Plin. l. l.

14) Apollo Citharoedus, unter dem Beinamen Dicaeus bekannt, weil er bei der Einnahme Thebens durch Alexander das von einem Fliehenden in seinem Busen verborgene Gold treu bewahrt hatte: Plin. l. l.

15) Eine Statue des Dionysos legt Sillig dem Pythagoras wegen eines Epigrammes des Proklos bei (Anall. II, p. 446, n. 5), welches beginnt:

Ῥηγίνου μελάθροισι τὸν εὐάστην Διόνυσον
δέρκεο κ. τ. λ.

Doch bleibt diese Annahme so gewagt, dass wir mindestens unterlassen müssen, weitere Folgerungen darauf zu bauen.

Pausanias, wie er sich fast nie mit eigentlichen Kunsturtheilen befasst, begnügt sich, auch den Pythagoras nur allgemein als einen besonders tüchtigen Mann in der Plastik zu bezeichnen[1]), an einer andern Stelle die Statue des Euthymos als besonders sehenswerth zu empfehlen. Plinius fügt hinzu: Pythagoras habe zuerst Nerven und Adern ausgedrückt und das Haupthaar sorgfältiger behandelt. Diogenes Laërtius[2]) endlich ertheilt ihm das Lob, dass er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen sei: *πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι*. Damit sind unsere Nachrichten über Pythagoras erschöpft, und unsere Aufgabe ist jetzt, zu untersuchen, was sie uns lehren.

Vergleichen wir ganz einfach die Gegenstände seiner Werke mit denen seines Zeitgenossen Kalamis, so bemerken wir zuerst, dass der Kreis derselben bei Pythagoras weit enger gezogen war. Mit Ausnahme der Europa werden nur Männergestalten von ihm angeführt. Unter diesen treten wiederum die Götter gegen die Heroen, diese gegen die athletischen Siegerstatuen in den Hintergrund. Aber auch die Heroengestalten unterscheiden sich wesentlich von den Bildern,

1) εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν: VI, 4, 2. 2) VIII. Pythag. 25.

die wir in der eben abgeschlossenen Periode betrachtet haben. Denn dort begegneten wir fast ausschliesslich den Stammesheroen in ihrer Geltung als Halbgöttern. Des Pythagoras Eteokles und Polyneikes bilden eine Gruppe in lebendigster Handlung; sein Philoktet ist eine an das Pathetische streifende Figur. Selbst sein Apollo, welcher den Drachen erlegt, scheint nicht mehr Tempelbild im früheren strengen Sinne zu sein, nicht mehr der Gott, der einzig die Huldigungen der Sterblichen entgegennimmt, sondern selbst handelnd. Um so viel mehr werden wir in den athletischen Siegerstatuen des Künstlers das Streben nach Leben und Bewegung voraussetzen dürfen. Allein wir würden dennoch ausser Stande sein, das eigenthümliche Verdienst des Künstlers näher zu bestimmen, wenn uns nicht die Winke des Plinius und Diogenes Laërtius zu Hülfe kämen, die nach zwei verschiedenen Richtungen hin Licht geben, aber doch schliesslich in einer und derselben Grundanschauung des Künstlers ihre Erklärung finden. Die Angabe des Plinius bezieht sich auf die Bildung einzelner Theile; das Urtheil des Diogenes betrifft die Behandlung der Figuren im Ganzen. Die Ausdrücke, deren er sich dabei bedient, werden uns aber im Laufe dieser Untersuchungen noch oftmals begegnen, theils in Verbindung, theils im Gegensatz mit andern Begriffen, welche nach gewöhnlichem Sprachgebrauche kaum einen merklichen Unterschied zu bedingen scheinen. Aus diesem Grunde wird es von wesentlichem Nutzen sein, wenn wir schon hier bei ihrem ersten Erscheinen das eigentliche Wesen dieser Begriffe in möglichster Schärfe festzustellen versuchen.

In der Kunst der Rede ist Rhythmus eine Aufeinanderfolge von Zeitabtheilungen, von Längen und Kürzen, welche durch das Mittel der Sprache zur Erscheinung kommen. Diese Aufeinanderfolge ist zwar keine nothwendige; aber die passende Verknüpfung der Glieder bewirkt einen bestimmten Wohllaut. Dagegen kommt im Metrum das streng mathematische Gesetz zur Geltung. Einzelne rhythmische Glieder treten in eine feste gesetzmässige Verknüpfung. In dieser Beziehung steht also der Rhythmus als das minder Gesetzmässige unter dem Metrum. Andererseits ist er jedoch wieder das Höhere, insofern er durch freiere Bewegung der Strenge des Gesetzes im Metrum seine Härte nimmt und ihm den

Ausdruck der Leichtigkeit oder Kraft, der Milde oder Strenge u. s. w. verleiht. Ganz entsprechend ist das Verhältniss dieser beiden Begriffe in der bildenden Kunst, nur mit dem Unterschiede, dass an die Stelle der Abtheilungen der Zeit die des Raumes treten. Vitruv[1]) definirt uns Eurythmie als anmuthige Erscheinung und gefälliges Aussehen in der Zusammenstellung der einzelnen Glieder: sie entstehe, wenn diese Glieder zu einander stimmen, die Höhe zur Breite, die Breite zur Länge, und im Ganzen alles seinen eigenen Maassverhälnissen (symmetriae) entspreche. Symmetrie ist ihm dagegen der aus den Gliedern des Werkes selbst hervorgehende harmonische Einklang, sowie diejenige Richtigkeit jedes betreffenden Theiles, welche auf dem Verhältnisse der getrennten Theile zur Erscheinung der gesammten Figur beruht. So werde der menschliche Körper symmetrisch, wenn man alle Maasse nach denen eines Theiles, der Hand, des Armes, des Fusses, bestimme. Nach dieser freilich nicht besonders klaren Definition kann es zwar scheinen, dass Eurythmie nichts sei, als eine Symmetrie innerhalb der engen Grenzen eines einzelnen Theiles, zum Unterschiede von der Symmetrie aller Theile unter einander. Bei näherer Betrachtung müssen wir jedoch das Wesen der Vitruvischen Definition nicht in den Begriffen des Theiles und des Ganzen suchen, sondern vielmehr in dem Gegensatz der venusta species, des commodus adspectus, des Anmuthigen, Gefälligen, und des responsus, des strengen Entsprechens zwischen einem Theile und dem andern, welches eine feste Regel voraussetzt. Dies geht namentlich aus einer zweiten Stelle[2]) hervor, in welcher es sich um die praktische Anwendung dieser Begriffe handelt. Dort heisst es: der Künstler solle bei einem Werke zuerst die symmetrischen Verhältnisse festsetzen, sodann aber seinen Scharfblick auf die Ortsbeschaffenheit, den Gebrauch, die äussere Erscheinung richten und danach an der Symmetrie hie und da ändern, etwas zusetzen oder wegnehmen; er solle die Proportionen ad decorem, mit Rücksicht auf Angemessenheit zuschneiden, so dass dem Beschauer an der Eurythmie kein Zweifel bleibe. Die Symmetrie, wie in der Kunst der Rede das Metrum, bestimmt also das Verhältniss der Theile in festen Maassen und Zahlen;

1) I, 2. 2) VI, 2.

sie ist demnach ein mathematisches, strenges Princip. Rhythmus und Eurythmie dagegen vermögen nicht allgemein gültige Regeln zu geben, sondern beruhen auf der Beobachtung des Angemessenen und Gefälligen, nicht weniger an der Gesammterscheinung künstlerischer Gestaltungen, als an deren einzelnen Theilen. Sehen wir von künstlerischer Schönheit ganz ab, so kann mitunter der Begriff des *εὔρυθμον* sogar vollkommen mit dem des *ἅρμοττον*, des Anpassenden, zusammentreffen und sich z. B. auf einen Panzer anwenden lassen, der dem Krieger, für welchen er bestimmt ist, gut sitzt[1]). Höhere Bedeutung erlangt dagegen die Eurythmie, sofern sie mit der Symmetrie in Verbindung tritt: denn in diesem Verhältnisse ist sie das vermittelnde Princip, bestimmt, die Schärfen und Härten zu mildern, welche die Anwendung jenes mathematischen Gesetzes namentlich auf organische Gestalten erzeugen muss.

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zu Pythagoras zurück. Um sein Verdienst richtig zu beurtheilen, halten wir uns streng an die Worte des Diogenes, dass er zuerst Rhythmus und Symmetrie erstrebt habe. Denn soweit war die Kunst damals schwerlich schon vorgeschritten, dass wir dem Pythagoras eine bestimmte Proportionslehre zuschreiben dürften, welche aus der Beobachtung vieler einzelnen Fälle die Regel abstrahirt, sie als festen Kanon hinstellt und nach einem solchen Kanon die Kunstwerke gewissermaassen construirt. Sein Verdienst wird mehr ein praktisches in der Weise gewesen sein, dass er von conventionellen Formen zu einer schärferen Berücksichtigung der natürlichen Verhältnisse zurückkehrte. Gerade je länger die ersteren damals gegolten hatten, um so grösser war die Gefahr der Ausartung, und in der That finden wir theils in wirklich alten, theils in nachgeahmt alterthümlichen Werken Uebertreibungen mannigfacher Art: die fleischigen, muskulösen Theile zeigen eine übermässige Fülle und Rundung, die Gelenke und Extremitäten dagegen eine gesuchte und an Ziererei streifende Zartheit und Schlankheit. Solchen Erscheinungen gegenüber begreifen wir leicht, wie ein damaliger Künstler auch ohne eigentliche Theorie und Reflexion einzig durch eine unbefangene Beobachtung der Natur einer richtigeren Auffassung Eingang zu verschaffen

1) Xenoph. Mem. III, 10, 10 sqq.

im Stande sein musste. Waren aber auch die symmetrischen Verhältnisse strenger beobachtet, so blieb doch für die Vervollkommnung der Eurythmie noch ein weiter Spielraum; wir verweisen nur auf die aeginetischen Statuen und den Krieger des Aristokles, deren genauere Vergleichung auch in dieser Beziehung vielfach lehrreich sein würde. Um aber das Verdienst des Pythagoras gerade in dieser Beziehung richtig zu würdigen, ist uns jenes epigrammatische Lob von grosser Wichtigkeit, welches seinem hinkenden Philoktet ertheilt wird: dass der Beschauer den Schmerz der Wunde mitzufühlen glaube. Auf den ersten Blick mag es scheinen, dass es dabei vorzüglich auf den Ausdruck des Schmerzes im Gesicht angekommen sein müsse. Allein der Schmerz einer Fusswunde muss sich zunächst am Körper selbst äussern. Denn wo, wie hier, ein seiner Natur nach wesentlich zum Tragen bestimmtes Glied gelähmt ist und der Schonung bedarf, da muss nothwendig auch die natürliche Harmonie in der Bewegung aller andern Glieder zerstört werden. Dafür aber bietet die Wunde wieder ein einheitliches Motiv für eine neue bedingte Harmonie, indem sie auf jede Bewegung als bestimmende Ursache wirkt. Diese Wirkung aber ist es, welche dem Beschauer eindringlich vor die Augen treten muss, wenn er die Grösse des Schmerzes wirklich ermessen und sich dadurch zum Mitleiden angeregt fühlen soll. Hier hat also der Künstler vorzugsweise eine Aufgabe der Rhythmik zu lösen: er muss durch rhythmisches Stimmen aller Bewegungen nach dem einen gegebenen Grundmotive, aus der Disharmonie, welche dasselbe zunächst erzeugt, eine neue in sich einheitliche und abgeschlossene Harmonie entwickeln. Die Voraussetzung für die Lösung dieser Aufgabe bildet aber ein richtiges Verständniss des menschlichen Organismus überhaupt, des Grundverhältnisses aller Theile, so wie der Wechselwirkung, die sie unter gegebenen Verhältnissen auf einander ausüben; und dies ist nichts anderes, als was Diogenes durch Symmetrie und Rhythmus bezeichnet.

Wir wenden uns jetzt zu den Lobsprüchen, welche Plinius dem Pythagoras wegen verbesserter Bildung einzelner Theile zuerkennt: dass er zuerst Nerven und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger behandelt habe. Den Ausdruck Nerven dürfen wir natürlich nicht in dem strengen Sinne auffassen, welcher heute dem Worte eigen ist: denn Nerven

treten kaum irgendwo sichtbar an die Oberfläche des Körpers, welche darzustellen die Aufgabe des Bildners ist. Freilich werden wir auch die weiteste Bedeutung ausschliessen müssen, welche es nicht geradezu verbieten würde, selbst die Muskeln darunter zu begreifen; dagegen spricht schon die Verbindung mit den Adern, durch welche wir auf feinere, weniger als Masse hervortretende Theile hingewiesen werden. Wir verstehen daher das Wort von den Sehnen, oder richtiger anatomisch, von den sehnigen Theilen der Muskeln, den Muskelansätzen, deren Funktionen namentlich an den Gelenken in der grössten Mannigfaltigkeit sichtbar werden. Dass einzelne dieser Sehnen, so wie einzelne Adern schon in älteren Kunstwerken angegeben waren, ja bis zu einem gewissen Grade angegeben sein mussten, unterliegt keinem Zweifel. Aber dennoch kann auch das primus expressit des Plinius seinen guten Sinn haben, wenn Pythagoras es zuerst in durchgreifender Weise that, wenn es bei ihm Regel ward, diese Theile in einer der natürlichen Erscheinung entsprechenden Weise ins Einzelne auszubilden. Sein Verdienst endlich um die Bildung der Haare erklärt sich von selbst, wenn wir an die Löckchen und Flechten älterer Werke denken, welche Haare bedeuten, aber nicht eigentlich darstellen.

Suchen wir nun alles bisher Bemerkte zu einem Gesammtbilde zusammenzufassen, so lässt sich bei Pythagoras zuerst nirgends das Bestreben verkennen, sich von der Auctorität traditioneller Kunstformen zu befreien. Da dasselbe aber bei den meisten seiner bedeutenderen Zeitgenossen der Fall sein musste, so fragt es sich weiter, in welcher Richtung dieses Streben sich bei ihm äusserte, welchen Weg er dazu einschlug? Antworten wir darauf, dass er die Natur im Ganzen, wie im Einzelnen sich zum Vorbilde nahm und zu ergründen suchte, so bedarf auch dieses noch der näheren Bestimmung. Eine feine Beobachtungsgabe legten wir auch dem Kalamis bei, allein wir fanden, dass sie sich an seinen Werken vorzugsweise durch einen verfeinerten Ausdruck, so weit derselbe namentlich von Gefühl und Empfindung abhängt, bemerklich machte. Was an Pythagoras gerühmt wird, bezieht sich dagegen auf grössere Vollendung der Form. Erinnerten wir daher bei Kalamis an Perugino und die umbrische Malerschule, so würden wir, um diesen Vergleich weiter zu verfolgen, bei

Pythagoras an den Florentinern und ihrer mehr naturalistischen Durchbildung der Form eine kunstgeschichtliche Analogie finden. Doch müssen wir uns hüten, bei Pythagoras schon an diejenigen Naturalisten zu denken, welchen wir diesen Namen mit einer übelen Nebenbedeutung zu ertheilen pflegen, insofern sie nur eine täuschende Nachbildung der Oberfläche der Körper mit allen ihren Zufälligkeiten beabsichtigen. Mit diesen hat Pythagoras nur den Ausgangspunkt, das Streben nach getreuer Naturnachahmung, gemein. Es äussert sich bei ihm in der Bildung der Haare, der Adern und Nerven. Aber bei der Beobachtung der blossen äusseren Erscheinung blieb Pythagoras nicht stehen. Er erkannte, dass schon das Hervortreten der Adern an die Oberfläche mit der Thätigkeit des Körpers in engem Zusammenhange stehe, dass die Nerven, in dem oben angegebenen Sinne als Theile der Muskeln, sogar einen wesentlichen Einfluss auf die gesammte Bewegung ausüben. Dadurch musste sich ihm die Ueberzeugung anfdrängen, dass eine wahrhaft naturgemässe Darstellung dieser Theile nur möglich sei durch eine gründliche Erforschung ihrer gegenseitigen Verhältnisse, der Gesetze ihrer Thätigkeit und ihrer Wechselwirkungen, d. h. durch das Studium der Symmetrie und des Rhythmus. Und so gelang es denn in der That dem Pythagoras, in seinen Werken dem Beschauer eine höhere, geläuterte Naturwahrheit zu zeigen, welche nicht nur den Sinn zu erfreuen, sondern auch, wie beim Philoktet, die Seelenthätigkeit bis zum lebendigsten Mitgefühl anzuregen im Stande war.

Ich leugne nicht, dass der Versuch auf wenige Zeugnisse hin den Charakter des Pythagoras, so wie den Gang seiner Entwickelung nachzuweisen gewagt erscheinen mag. Aber gerade deshalb werde ich billiger Weise fordern dürfen, dass er nicht in seiner Vereinzelung, sondern im Zusammenhange namentlich mit dem nächsten Abschnitte über Myron betrachtet werde. Der Vergleich mit diesem äusserlich ähnlichen, in seinem inneren Wesen aber verschiedenen Künstler wird das bisher Gesagte wenigstens in so weit ergänzen, als sich daran die Art und Weise bestimmter offenbaren muss, in welcher ich überhaupt glaube die Quellen der Künstlergeschichte nutzen zu dürfen.

Myron.

Myron, wie Phidias und Polyklet, Schüler des Ageladas, ist gewöhnlich als der letzte unter diesen behandelt worden. Dass Plinius[1]) ihn in Ol. 90 setzt, vermag diese Anordnung nicht zu rechtfertigen, indem damit vielmehr der Endpunkt der Thätigkeit des Polyklet als die mittlere Lebenszeit des Myron bezeichnet ist. Sein Wettstreit mit Pythagoras, dessen Ruhm schon lange vor Ol. 80 begründet war, erlaubt es vielmehr, Myron für den ältesten der Schüler des Ageladas zu halten, und die Betrachtung seiner Stellung zur Entwickelung der Kunst wird die Annahme nur noch mehr rechtfertigen. Nähere Angaben über sein Zeitalter besitzen wir trotz vielfacher Erwähnungen nicht.

Als Vaterstadt des Myron wird von Plinius[2]) Eleutherae angegeben. Dass Pausanias[3]) ihn Athener nennt, steht damit nicht geradezu in Widerspruch, da das ursprünglich boeotische Eleutherae sich aus Hass gegen Theben an Attika angeschlossen hatte[4]). — Seine Werke waren weit zerstreut: von Kleinasien bis nach Sicilien; doch ist deshalb nicht nothwendig, auf seine Anwesenheit an allen Orten zu schliessen, da Werke geringeren Umfanges, wie z. B. die sämmtlichen aus Sicilien bekannten, erst nach ihrer Vollendung dorthin gebracht sein konnten. Von seinen äusseren Lebensumständen berichtet nur Petronius[5]), er sei bei seinem Tode so arm gewesen, dass Niemand seine Erbschaft habe antreten wollen.

Unter seinen Werken begegnen wir zuerst noch einmal:

1) einem Xoanon der Hekate auf Aegina: Paus. II, 30, 2. Bei der Sorgfalt des Pausanias gerade in solchen Ausdrücken müssen wir es für ein Holzbild in der Weise der älteren Kunst halten. Die Göttin war noch in einfacher Gestalt gebildet, da erst Alkamenes die Dreigestalt einführte.

Von Götterbildern werden ferner erwähnt:

2) Apollo, welchen der Triumvir Antonius aus Ephesos entführt, Augustus aber, durch einen Traum gemahnt, zurückerstattet hatte: Plin. 34, 58.

3) Ein zweiter Apollo, den Verres aus dem Asklepiostempel zu Agrigent geraubt hatte. Der Name des Myron war

1) 34, 49. 2) 34, 57. 3) VI, 2, 1; 8, 3; 13, 1. 4) Paus. I, 38, 8. 5) c. 88.

auf dem Schenkel mit kleinen silbernen Buchstaben eingelegt: Cic. in Verr. IV, 43, §. 93.

4) Dionysos, welchen Sulla den Minyern in Orchomenos genommen und auf dem Helikon geweiht hatte. Pausanias nennt dieses Bild eines der sehenswerthesten Werke des Myron: IX, 30, 1. Auf dasselbe dürfen wir daher auch ein Epigramm der Anthologie beziehen: Anall. III, p. 206, n. 270.

5) Zeus, Athene, Herakles auf einer Basis im Hypaethron des Heratempels zu Samos. Antonius hatte sie von dort weggeführt, Augustus gab Athene und Herakles zurück, behielt aber den Zeus und weihte ihm eine Kapelle auf dem Kapitol: Strab. XIV, p. 637.

6) Ein anderer Herakles stand in Rom beim Circus maximus in aede Pompeii Magni: Plin. 34, 57.

7) Einen dritten Herakles raubte Verres aus dem Privatheiligthum des Mamertiners Heius. Nach Cicero's Meinung ward er mit Recht dem Myron beigelegt: in Verr. IV, 3, §. 5.

8) Ein Satyr, der die Flöten anstaunt, und Minerva: Plin. 34, 57. Richtig hat man erkannt, dass beide Figuren eine zusammengehörige Gruppe bilden und sich auf die Erfindung der Flöten beziehen, welche Marsyas aufhob, nachdem sie Minerva von sich geworfen hatte.

9) Nike auf einem Stiere: Tatian. c. Gr. 54, p. 117 Worth. Eine Beziehung auf den Raub der Europa, welche Tatian annimmt, scheint nicht nothwendig darin zu liegen.

10) Perseus nach Besiegung der Medusa: Plin. 34, 57. Paus. I, 23, 8.

11) Erechtheus zu Athen, den Pausanias für das vorzüglichste Werk des Myron zu halten scheint: IX, 30, 1.

12) Der Lakedaemonier Ladas, berühmt durch seine ausserordentliche Schnelligkeit im Laufe. Nach Pausanias (III, 21, 1) scheint er bald nach seinem olympischen Siege im Dolichos in Folge übergrosser Anstrengung gestorben zu sein. Seine Statue von Myron wird wegen ihrer Lebendigkeit in einem Epigramme der Anthologie hoch gepriesen: Anall. III, p. 218, n. 313 a; cf. 312. Nicht entscheiden lässt es sich, ob die von Pausanias (II, 19, 6) erwähnte Statue, welche sich im Tempel des Apollon Lykios zu Argos befand, dieses berühmte Werk des Myron war.

13) Zwei Statuen, welche der Lakedaemonier Lykinos wegen eines Sieges im Wagenrennen zu Olympia aufgestellt hatte: Paus. VI, 2, 1.

14) Timanthes aus Kleonae, Sieger im Pankration zu Olympia: Paus. VI, 8, 3.

15) Philippos aus Pallene im Gebiete von Azania in Arkadien, Sieger im Faustkampfe der Knaben: Paus. VI, 8, 3.

16) In Olympia befand sich eine Stele, auf welcher die Siege des Lakedaemoniers Chionis verzeichnet waren. Diese fallen in Ol. 29—31; die Inschrift aber ward nach Pausanias (VI, 13, 1) erst später gesetzt. Daneben aber stand eine Statue von der Hand des Myron, welche man für das Bild des Chionis hielt. Pausanias zweifelt aus chronologischen Bedenken an der Richtigkeit dieser Annahme. Allein, ebenso wie die Inschrift, konnte auch die Statue dem Chionis in späterer Zeit errichtet worden sein.

17) Ohne Angabe der Namen nennt Plinius (34, 57) delphische Pentathlen und Pankratiasten. Darunter musste sich derjenige befinden, welchen er im Wettstreite mit Pythagoras aufstellte (ib. 59).

18) Athletisch, aber so viel wir wissen, nicht Portrait, ist der berühmte Diskoswerfer: Plin. 34, 57. Die Stellung desselben beschreibt Lucian (Philops. 18): „Von dem Diskoswerfer sprichst du, der sich zum Wurfe niederbeugt, mit dem Gesicht weggewendet nach der Hand, welche die Scheibe hält, und mit dem einen Fusse etwas niederkauert, als wolle er zugleich mit dem Wurfe sich wieder erheben?" Die Bemerkungen, welche Quintilian (II, 13) bei Gelegenheit dieses Werkes macht, sind unten näher zu beleuchten. Ueber die zahlreichen Wiederholungen finden sich die ausführlichsten Nachweisungen bei Welcker: Alte Denkm. I' S. 417 flgnd.

19) Nach Plinius (36, 33) befand sich „von jenem Myron, der als Erzbildner bekannt ist, in Smyrna eine trunkene Alte aus Marmor von besonderer Berühmtheit." Eine Statue des capitolinischen Museums kann, wenn wir sie nicht geradezu für eine Copie nach Myron erklären wollen, wenigstens lehren, welcher Auffassung dieser Gegenstand fähig ist: Beschreib. Roms v. Bunsen III, 1, p. 168. Mus. Cap. III, tab. 37.

Unter den Thierbildungen steht obenan:

20) Die Kuh: Sie hatte Myron's Namen bei der Menge am meisten bekannt gemacht und auf die vielfältigste Weise den Witz der Epigrammendichter herausgefordert: Plin. 34, 57. Die Epigramme finden sich:

Anall. I, p. 165, n. 10. 11 von Euenos.
„ „ p. 231, n. 42 von Leonidas aus Tarent.
„ „ p. 497, n. 18. 19 von Dioskorides.
„ II. p. 21, n. 54—58 von Antipater aus Sidon.
„ „ p. 65, n. 1. 2 von Demetrios aus Bithynien.
„ „ p. 225, n. 49 von Philippos.
„ „ p. 272, n. 25 von M. Argentarius.
„ „ p. 280, n. 6 von Tullius Geminus.
„ „ p. 496—98, n. 14—22 von Julianus aus Aegypten.
„ III. p. 195, n. 218—229* Adespota.

Ein Theil dieser Epigramme ist übersetzt von Ausonius, Epigr. 58—68. Vgl. auch Tzetzes Chil. VIII, 194. Zu Cicero's Zeiten befand sich das Werk noch auf der Pnyx zu Athen (in Verr. IV, 60), während Prokop (de bello Gothico IV, 21) es im Friedenstempel zu Rom sah. Ueber die künstlerische Bedeutung wird unten gesprochen werden. Uebrigens vgl. Böttiger Andeut. S. 144 flgd.; Goethe über Kunst und Alterthum II, 1.

21) Vier Stiere um den Altar im Porticus des Apollotempels auf dem Palatin in Rom: Prop. II, 23, 7.

22) Ein Hund: Plin. 34, 57.

23) „pristas", ib. *Πρίστις* ist eine Art Wallfisch; doch wird das Wort auch allgemeiner von Seedrachen gebraucht, wie sie sich die Phantasie der Künstler in mannigfachen Zusammenstellungen erdacht hat. Vgl. Böttiger Andeut. S. 147.

24) Endlich cisellirte Myron auch in Silber. Martial (VI, 92) erwähnt von ihm eine Schlange in einer Schaale. Auch gab es nach Phaedrus (fab. V. prol.) silberne Gefässe, auf denen sein Name gefälscht war.

Die Angabe des Plinius: fecisse et cicadae monumentum ac locustae carminibus suis Erinna significat, ist schon von Harduin, Heyer und Sillig beseitigt worden; sie beruht auf einer Verwechselung zwischen *Μύρων* und dem Frauennamen *Μυρώ*, wie aus einem Epigramm der Anyte (Anall. I, p. 200, n. 14) hervorgeht, welches von M. Argentarius nachgeahmt worden ist (Anall. II, p. 273, n. 29).

Bei einer Büste, von welcher Fea (Misc. I, p. 142), sowie bei der Basis einer Statue, von welcher Spon (Misc. p. 126) spricht, ist es nicht nur zweifelhaft, ob der Name des Myron sich auf den berühmten Künstler oder einen andern desselben Namens, sondern auch ob er sich überhaupt auf einen Künstler beziehe.

Ueber den Stoff seiner Werke ist nur noch zu bemerken, dass er sich zu seinen Erzbildungen des aeginetischen Erzes bediente, während sein Mitschüler Polyklet das delische vorzog: denn so und nicht umgekehrt glaube ich die Worte des Plinius [1]) verstehen zu müssen: Bos aereus inde (Aegina) captus in foro boario est Romae. Hoc erit exemplar Aeginetici aeris, Deliaci autem Iuppiter in Capitolio in Iovis Tonantis aede. Illo aere Myron usus est, hoc Polycletus, aequales et condiscipuli. Aemulatio iis et in materia fuit. Leider aber wissen wir über den Unterschied dieser beiden Erzarten gar nichts. Holz und Marmor scheint Myron nur ganz ausnahmsweise bearbeitet zu haben.

Blicken wir jetzt auf die grosse Zahl der Werke zurück, von denen uns Nachrichten erhalten sind, so liefern uns dieselben zuerst einen Beweis für den grossen Ruhm, den sich Myron im Alterthum erworben hatte. Weiter aber zeigt sich uns schon durch die Namen der Werke eine grosse Mannigfaltigkeit in den Gegenständen der Darstellung. Indessen umfasst auch Myron nicht den ganzen Kreis des Darstellbaren überhaupt, und sehen wir nur etwas genauer zu, so werden wir leicht einzelne bestimmte Richtungen in der Auswahl erkennen. Den Frauenbildungen scheint Myron nicht vorzugsweise seine Aufmerksamkeit zugewendet zu haben: bei der trunkenen Alten handelte es sich wenigstens nicht um Frauenschönheit; das Holzbild der Hekate war gewiss, dem Stoffe entsprechend, mehr ein Tempelbild in alterthümlich-typischer Weise; bei der Nike auf dem jungen Stiere mag das grössere Verdienst in der Bildung des Thieres gelegen haben; Athene endlich, die er zweimal, aber in Verbindung mit andern Figuren darstellte, gehört wenigstens nicht zu seinen besonders berühmten Werken. Auch bei den männlichen Gestalten deu-

1) 34, 10.

tet nichts auf ein Vorwiegen jugendlich schöner, mehr zarter und weicher Bildungen; und dass ihm, wie Schorn[1]) meint, in seinem Dionysos „der Charakter des schwelgenden Sinnenlebens, wo Geist und Seele sich nur betäubt und verschwommen in höchster Sinnenlust offenbart", gelungen sei, muss schon um deswillen bezweifelt werden, weil diese Schilderung nur auf eine Darstellung des jugendlichen Gottes anwendbar ist, wie sie erst nach der Zeit des Myron durch Praxiteles ihre Ausbildung erhielt. Bei den Apollobildern dieser Epoche ist gleichfalls die strengere, mehr mannhafte Auffassung die überwiegende. Noch mehr aber lenken die kräftigen Heroengestalten eines Herakles und Perseus unsere Aufmerksamkeit auf den Ruhm, den sich Myron in athletischen Darstellungen erwarb. Mit besonderem Glanze treten aus dieser Klasse der Läufer Ladas und der Diskobol hervor. Endlich ist das Alterthum voll von Bewunderung über die Thiere des Myron: Plinius findet einen Hund einer namentlichen Erwähnung würdig, Properz preist die vier Stiere in Rom; gleichsam das Symbol seines Ruhmes aber war die Kuh. Auf Athleten und Thierbildungen müssen wir also bei der Beurtheilung des Künstlers unser Hauptaugenmerk richten. Aber auch Pythagoras war berühmt durch seine Athletenfiguren, so dass er sogar den Myron durch eine derselben übertroffen haben soll. Kalamis glänzte wenigstens in der Bildung eines Thieres, des Pferdes. Fand sich also vielleicht in der Person des Myron das Verdienst seiner beiden Zeitgenossen vereinigt? Eine genauere Prüfung der Nachrichten über einzelne Werke, in Verbindung mit den Urtheilen über seine Richtung im Allgemeinen, wird uns zeigen, dass wir es bei Myron mit einer neuen, wesentlich verschiedenen Individualität zu thun haben, die, von andern Grundanschauungen ausgehend, auch zu andern Resultaten gelangen musste.

Sechsunddreissig Epigramme sind uns erhalten, welche sämmtlich die Verherrlichung der myronischen Kuh zur Aufgabe haben. Ueber die Stellung und die Bewegung erfahren wir freilich durch dieselben so gut wie nichts. Aber alle „preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit, und wissen

1) Studien S. 269.

die mögliche Verwechselung mit der Wirklichkeit nicht genug hervorzuheben. Ein Löwe will die Kuh zerreissen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Heerde schliesst sich an sie an, der Hirt wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er tutet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Thieren seiner Heerde" (Goethe). Namentlich wiederholt sich zur Bezeichnung des höchsten Lebens mehrmals der Ausdruck ἔμπνουν, lebensvoll: das Werk schien athmen zu können. In ähnlicher Weise nennt Properz die Stiere auf dem Palatin vivida signa. Lesen wir weiter das Epigramm auf die Statue des Ladas, so heisst es wiederum: ἔμπνοε Λάδα; ihm soll der Rest des Odems gleichsam nur noch auf den äussersten Lippen sitzen, und gerade, wie von der Kuh befürchtet wird, sie werde entlaufen, wenn sie nicht an der Basis befestigt wäre, so schien es, als wolle Ladas von der Basis herabspringen, um den Siegeskranz zu empfangen. Ein ganz ähnliches Gefühl aber haben wir selbst, wenn wir nur eine gute Wiederholung des Diskobolos anschauen: wir glauben den Moment erleben zu müssen, wenn er vorspringt, und der Diskos, wie der Pfeil von der Sehne des Bogens, seinem Ziele zufliegt. Hiernach müssen wir als das vorzüglichste Kennzeichen myronischer Kunst die lebensvollste Naturwahrheit betrachten.

Während nun aber von seinem Nebenbuhler Pythagoras gerühmt wird, dass dieser Nerven, Adern und das Haar feiner ausgebildet habe, wodurch doch natürlich eine möglichst getreue Nachahmung der Natur bezweckt wird, berichtet Plinius[1]) von Myron gerade im Gegentheil: er habe das Haar an Haupt und Schaam nicht vollendeter gebildet, als es im roheren Alterthum hergebracht gewesen sei; ferner, nur bedacht auf den Körper, habe er den geistigen Ausdruck nicht zur Darstellung gebracht (corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse). Diese mehr negativen Angaben gewähren uns die Möglichkeit, das Verdienst, welches wir so eben

1) 34, 58.

dem Myron zuerkannt haben, schärfer zu begrenzen. Das Haar hat zwar in vieler Beziehung nur eine untergeordnete Bedeutung: dennoch aber liefert die Vernachlässigung desselben den Beweis, dass Myron nicht bei der Bildung jedes einzelnen Theiles nach jener oft äusserlichen, täuschenden Natürlichkeit strebte, welche den Stoff des Kunstwerkes vergessen machen möchte. Dass er deshalb überhaupt nicht von äusserlicher Naturbeobachtung ausgehen konnte, werden wir später noch nachdrücklicher hervorzuheben Gelegenheit haben. Durch die zweite Angabe scheint Plinius anzudeuten, dass die Kunst des Myron noch nicht auf dem Höhepunkte angelangt sei, wo in dem Ausdrucke des Kopfes, als des vorzüglichsten Körpertheils, das ganze innere Wesen des Menschen wie in einer Spitze vereint zur Anschauung kommt, wo in dem Ausdrucke des Kopfes auch die Bedeutung der Handlung des Körpers zusammengefasst erscheint. — Neben dieses Zeugniss des Plinius stellen sich nun aber zwei andere, die bei oberflächlicher Betrachtung sich in offenem Widerspruche gegen dasselbe befinden. Der Auctor ad Herennium[1]) lobt, wie an den Werken des Praxiteles die Arme, an denen des Polyklet die Brust, so an denen des Myron vor Allem den Kopf. Und Petronius[2]) urtheilt von Myron, dass er paene hominum animas ferarumque aere comprehendit. Wollen wir noch mehr, so dürfen wir nur den Kopf an der Copie des Diskobols im Palaste Massimi zu Rom betrachten. „Das Gesicht ist eines der schönen, klugen und feinen attischen, deren man im Panathenaeenzuge des Parthenon so viele unter einander verwandte nicht müde wird zu betrachten. Der Ausdruck scheint auf die strenge Zucht vieler Palaestriten zu deuten, im Gegensatze der weichlichen Jugend." Dieses Urtheil Welckers[3]) wird gewiss jeder, der das Werk selbst zu sehen Gelegenheit hatte, gern unterschreiben. In demselben liegt aber auch schon die Lösung des oben berührten scheinbaren Widerspruches verborgen. Es ist nicht eine bestimmte Individualität, die uns in diesem Kopfe anzieht, ja zur Begeisterung hinreissen kann, sondern die Reinheit des Typus einer ganzen Klasse. Ja man kann noch weiter gehen und behaupten, es liege gerade darin für uns die

1) IV, 6. 2) c. 88. 3) Alt. Denkm. I, S. 419.

Anziehungskraft, dass, bei dem Mangel eines bestimmten, individuellen Ausdrucks und bei der verhältnissmässig geringen geistigen Bedeutung der Handlung, dennoch in diesem Kopfe sich ein sehr hoher Adel ausspricht. Dieser beruht aber eben sowohl in der vollkommenen physischen Ausbildung des Baues, als besonders noch in dem Hauche des Lebens, der alle Formen durchdringt. Animi sensus non expressit, aber animam aere comprehendit. Denn animus est quo sapimus, anima qua vivimus [1]). Animus ist das geistige, anima das physische, animalische Leben. Erst jetzt werden wir auch richtig verstehen, was an der Statue des Ladas so bewundernswürdig befunden ward: nicht sowohl der geistige Ausdruck, als der Ausdruck des Lebens, dessen letzter Rest nur noch als ein flüchtiger Hauch auf den Lippen zu schweben schien.

Aber, müssen wir jetzt weiter fragen, ist es möglich, einen so bedeutsamen Moment, einen so feinen und doch so bestimmt abgegrenzten Ausdruck allein in der Bildung der Lippen auszuprägen? Gewiss nicht: an den Lippen vermag sich nur eben die letzte flüchtige Aeusserung dieses Hauches zu zeigen. Sollen wir aber diese in ihrer ganzen Bedeutung verstehen, so müssen wir in ihr nur eine Folge der vorhergehenden Wirkung erkennen, welche der Athem auf die gesammte Thätigkeit des übrigen Körpers ausgeübt hat. Und dies war wirklich der Fall bei Myron's Statue des Ladas:

ἄκροις δ' ἐπὶ χείλεσιν ἆσθμα
ἐμφαίνει κοίλων ἔνδοθεν ἐκ λαγόνων.

Man erkannte die grosse Anstrengung des Laufens, welche die Weichen zusammenzieht und den Athem nach oben drängt, so dass er im Moment der höchsten Spannung ganz von den Lippen zu entweichen drohte. Der Ausdruck der höchsten Lebendigkeit beruhte also hier hauptsächlich auf dem scharfen Erfassen der Wechselwirkung aller Theile in einem einzigen Momente, in welchem die gesammte Lebensthätigkeit wie auf einen Punkt zusammengedrängt erscheint. — Ein ähnliches Verdienst werden wir auch dem Diskobol zuzuerkennen keinen Anstand nehmen. Es würde sehr lehrreich sein, hier aber zu weit führen, dieses Werk einmal bis in das Einzelnste zu zergliedern. Davon jedoch können wir uns überzeugt halten,

1) Nonius. p. 426.

dass sich die Wirkungen der augenblicklichen Thätigkeit auch in der Bewegung des kleinsten Theiles wiederfinden würden, dass jede Bewegung die ist, welche sich aus den Gesetzen des menschlichen Organismus als Wirkung einer bestimmten Ursache mit Nothwendigkeit ergiebt. Wieweit Aehnliches bei Myron's Kuh der Fall war, können wir leider nicht nachweisen; dürfen indessen wohl vermuthen, dass der Eindruck der Lebendigkeit hauptsächlich in dem Naturgemässen der Bewegung begründet war, in der Wendung des Kopfes, des Halses, in der entsprechenden Stellung der Füsse u. s. w.[1]).

Wir haben unser Urtheil über Myron vorzugsweise aus den Nachrichten über einzelne seiner Werke festzustellen versucht, daneben sind uns aber noch einige Aussprüche erhalten, welche sich auf das Wesen seiner künstlerischen Thätigkeit mehr im Allgemeinen beziehen. Unter diesen hat namentlich eine Stelle des Plinius[2]) den Erklärern so bedeutende Schwierigkeit verursacht, dass die meisten sich genöthigt glaubten, den Knoten zu zerhauen, statt ihn zu lösen. Die Worte lauten nach den besten Handschriften: Primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus et in symmetria diligentior. Da dieselben für sich betrachtet, so wie sie dastehen, einen ganz guten Sinn geben, so werden wir ohne dringende Noth nichts an ihnen ändern dürfen. Myron soll also „zuerst die Wahrheit vervielfacht haben." Dafür las man früher multiplicasse varietatem; aber „die Mannigfaltigkeit vervielfachen" ist ein Pleonasmus. Verstehen wir dagegen unter veritas die naturgemässe Darstellung eines Kunstwerkes im Allgemeinen, so wird von Myron gesagt, dass er diese Naturwahrheit in zahlreicheren Formen und Situationen zur Anschauung gebracht, als seine Vorgänger, dass er den Kreis des Darstellbaren erweitert habe, indem er früher ungenutzte Momente auffasste, welche eine aufmerksame Beobachtung der Natur darbot. Die Belege dafür unter seinen Wer-

1) Leider schweigt Plinius, der bei Myron einen Hund kurz erwähnt, über den Künstler der Hündin, welche ihre Wunde leckt, in der Celle der Juno des capitolinischen Juppitertempels, eines Werkes, für welches, als ein wahres Wunder durch seine unglaubliche Naturwahrheit, die Tempelwächter mit ihrem Leben haften mussten (34, 38). Die Aufgabe würde ganz dem Geiste des Myron entsprechen; allein ich verhehle es nicht, dass dieses Werk eben so gut einer Jagdscene des Lysipp entnommen sein konnte, in welcher namentlich die Verwundung ihre einfachste Erklärung finden würde. 2) 34, 58.

ken haben wir bereits kennen gelernt: die Kuh, den Ladas, den Diskobol und jene trunkene alte Frau, in welcher wir zum ersten Male ein reines Genrebild vor uns haben. — Betrachten wir nun die folgenden Worte des Plinius, so müssen sie nach dem Znsammenhange der grammatischen Construction eine nähere Bestimmung und Erläuterung des ersten Satzes enthalten. Schon das verbietet uns, den Ausdruck numerosus hier für eine Uebertragung des griechischen εὔρυθμος zu halten, wenn ich auch nicht läugnen will, dass er in anderem Zusammenhange eine solche Deutung zulässt. Dazu kommt, dass Plinius öfters numerosus in wirklicher, nicht übertragener Bedeutung gebraucht; so von Antidotus: ipse diligentior quam numerosior [1]; von Aristophon: numerosaque tabula, in qua sunt Priamus Helena Credulitas Ulixes Deiphobus Dolus [2]; von Pausias: ad numerosissimam florum varietatem perduxit artem illam coronarum pingendarum [3]; endlich: mullum exspirantem versicolori quadam et numerosa varietate spectari [4]. Ueberall denken wir hier zunächst an die Bedeutung der Mannigfaltigkeit. Eine weitere Bestätigung liefert uns ferner Quintilian [5]: Quo apparet omnem ad scribendum destinatam materiam ita (argumentum) appellari. Nec mirum, cum id inter opifices quoque vulgatum sit . . . vulgoque paullo numerosius opus dicitur argumentosum. Gerade dieser mehr vulgäre Ausdruck argumentosus würde das Wesen des Myron vortrefflich bezeichnen; und in diesem Sinne bildet numerosior die passendste Erläuterung des multiplicasse veritatem, zugleich aber auch einen schlagenden Gegensatz zu dem, was Plinius kurz vorher über Polyklet bemerkt: seine Werke seien paene ad unum exemplum.

Bis hierher ist also alles in der besten Ordnung. Am meisten hat man aber an den letzten Worten Anstoss genommen: et in symmetria diligentior; und ich selbst muss mich anklagen, früher an ihnen gerüttelt zu haben. Man glaubte einen zu grossen Widerspruch darin zu finden, dass Myron in der Symmetrie, den Proportionen, sorgfältiger gewesen sein sollte, als Polyklet, welcher in seinem Kanon dafür ein Musterbild, praktisch und theoretisch zugleich, aufgestellt habe.

1) 35, 130. 2) ib. 138. 3) ib 125. 4) 9, 66. 5) V, 10, 9.

Deshalb wollte man durch irgend eine Veränderung des Textes entweder das Lob des Plinius auf Polyklet übertragen oder wenigstens dem Myron entziehen. Man schrieb: numerosior in arte quam Polycletus in symmetria diligentior,

oder „ qui in „ „ „

oder „ is in „ „ „

oder auch mit gänzlicher Beseitigung des Polyklet: numerosior in arte quam in symmetria diligentior. Ihre vollständige Erledigung werden alle diese Zweifel an der handschriftlichen Ueberlieferung erst später durch die Betrachtung der Kunst des Polyklet finden. Das Resultat derselben aber ist, dass das Verdienst des Polyklet vielmehr in dem ἔμμετρον als in dem σύμμετρον liegt, in einer Feststellung allgemein gültiger Normalproportionen, während Myron bei der Bestimmung der symmetrischen Verhältnisse in jedem einzelnen Falle und für jeden besonderen Zweck eine grössere Sorgfalt entfaltete. „Es ist aber oft vortheilhaft, an der festgesetzten und überlieferten Ordnung in der Rede etwas zu verändern; ja zuweilen ist dies das durchaus Passende, wie wir sehen, dass auch bei den Statuen und Gemälden in Haltung, Gesichtszügen, und Stellung Abwechselung erstrebt wird. Ein regelmässig aufrecht stehender (rectum) Körper möchte leicht aller Anmuth bar sein: denn das Antlitz müsste gradaus blicken, die Arme herabfallen, die Füsse geschlossen sein, und von oben bis unten wäre das Werk starr. Jenes Drehen und Wenden und, so zu sagen, Bewegen verleiht erst den Bildwerken eine gewisse Handlung. Deshalb werden die Hände nicht auf eine und dieselbe Weise geformt, und dem Gesicht verleiht man tausend Arten von Aussehen. In einigen Figuren erkennen wir Lauf oder Anstürmen, andere sitzen oder liegen; diese sind nackt, jene verhüllt; in andern ist beides gemischt. Was ist so verdreht und kunstreich durchgearbeitet, als jener Diskobol des Myron? Wenn nun aber jemand dieses Werk als zu wenig regelmässig missbilligen wollte, würde der nicht vom wahren Verständniss der Kunst entfernt sein, in welcher gerade jene Neuheit und Schwierigkeit noch ihr ganz besonderes Lob verdienen?" So Quintilian [1]). Ein Werk, wie der Diskobol hat also seine besondere Symmetrie, welche durch die Eigenthümlich-

1) II, 13, 8.

keit des Gegenstandes bedingt ist, eine andere ein Läufer, wie Ladas, wieder eine andere ein Faustkämpfer. Die veritas muss stets eine andere sein, und eben so die Symmetrie; in der reichen Mannigfaltigkeit beider aber, verbunden mit einer sorgfältigen Berechnung je für den besonderen Zweck ist das Verdienst des Myron, ist sein Vorzug vor Polyklet begründet, dessen Werke trotz makelloser Reinheit, wie oben bemerkt wurde, paene ad unum exemplum gebildet schienen.

Die hohe Vortrefflichkeit des Myron ist durch die bisher behandelten Zeugnisse ausser Zweifel gesetzt; und wir könnten dadurch leicht verleitet werden, sein Verdienst zu überschätzen, kämen uns nicht zwei Urtheile zu Hülfe, welche unsere Anerkennung auf das richtige Maass zurückzuführen geeignet sind. Es sind dies die schon einigemale angeführten vergleichenden Urtheile des Cicero[1]) und Quintilian[2]). Ersterer nennt die Werke des Kanachos starr, die des Kalamis zwar hart, aber doch weicher als die des Kanachos, die des Myron noch nicht hinlänglich der Wahrheit genähert, aber doch so, dass man nicht anstehe, sie schön zu nennen; schöner endlich und nach seiner Meinung ganz vollendet findet er die Werke des Polyklet. In ähnlicher Reihenfolge stehen bei Quintilian Kallon und Hegesias, Kalamis, Myron, welchem im Verhältniss zu seinen Vorgängern zwar eine grössere Weichheit zuerkannt, sein Platz aber doch nur unter Polyklet eingeräumt wird. Bei der Würdigung dieser Urtheile in ihrem Verhältnisse zu denen des Plinius dürfen wir uns wohl erlauben, in Betreff ihrer Auctorität einen Unterschied zu machen. Plinius theilt uns aus seinen vortrefflichen Quellen (hier aus Varro, der indessen wieder aus griechischen Quellen schöpfte) ein wirkliches künstlerisches Kennerurtheil mit, die beiden Rhetoren halten sich mehr an das Urtheil des Kunstgeschmackes ihrer Zeit, mehr der ästhetischen, nicht streng künstlerisch gebildeten Kunstliebhaber. Daraus wird sich nun erklären, warum Cicero dem Myron die volle veritas noch nicht zuerkennen will, während wir doch als das Hauptverdienst seiner Werke die lebensvollste Naturwahrheit erkannt haben. Wir zeigten, dass dieselbe auf der schärfsten Auffassung aller Bewegungen nach ihren strengen organischen Gesetzen beruhte. Gerade

1) Brut. 18. 2) XII, 10, 7.

damit aber mochte eine grosse Zartheit und Weichheit minder verträglich sein. Denn wenn freilich dem äusseren Sinne diejenige Behandlung der Oberfläche des Körpers am meisten schmeicheln wird, welche die Schärfen in den Uebergängen der Muskeln durch eine sorgfältige Berücksichtigung der nicht lebensthätigen Haut und der darunter liegenden Fetttheile vermittelt und ausgleicht, so verzichtete Myron vielleicht absichtlich auf diese Reize, um die scharf abgegrenzten Wirkungen eines einzigen Augenblickes auf alle bei der Bewegung betheiligten Glieder des Organismus ungeschwächt zur Anschauung zu bringen. Wie aber ein durch Süssigkeit verwöhnter Gaumen einen herben Wein verachtet, so musste ein durch die Weichheit praxitelischer Gebilde verwöhnter Kunstgeschmack an der Herbigkeit und Strenge eines Myron nothwendig Anstoss nehmen. Cicero selbst ist nicht ganz ohne Sinn für diese Vorzüge der älteren Kunst, wie er denn z. B. seine Freude an dem punischen Kriege des Naevius mit der an einem Werke des Myron vergleicht[1]). Aber seinen Zeitgenossen gegenüber wagt er kaum die Kunst eines Polyklet als in allen Beziehungen vollendet hinzustellen.

So hat sich uns denn aus diesen Betrachtungen ein ziemlich vollständiges Bild der künstlerischen Individualität des Myron ergeben, bestimmt genug, um ihn von seinen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern zu unterscheiden. Unter denselben scheint ihm noch am meisten Pythagoras verwandt gewesen zu sein, wie es schon der Wettstreit zwischen ihnen und das Vorwiegen athletischer Bildungen bei beiden andeutet. Auch wegen der Symmetrie wird dem einen, wie dem andern Lob gespendet; und mit Nachdruck haben wir auf die Naturwahrheit in den Werken beider Künstler hinweisen müssen. Gerade hierin aber zeigt sich, sobald wir dieselbe näher zu bestimmen suchen, eine Grundverschiedenheit in den Ausgangspunkten und Hauptrichtungen. Wir sprachen unsere Ansicht dahin aus, dass Pythagoras von dem Studium einzelner Theile, der Nerven, der Adern, des Haares ausgegangen, von der Betrachtung ihrer äusseren Erscheinung aber auf die Erforschung ihrer inneren Natur, ihres Zusammenhanges unter einander hingeleitet worden, und dadurch erst

1) Brut. 19.

zur Erkenntniss der richtigen Verhältnisse und der rhythmischen Verbindung der Theile gelangt sei: Myron scheint gerade den umgekehrten Weg eingeschlagen zu haben. Die Vernachlässigung des Haares kann uns als Fingerzeig dienen, dass eine blosse Nachahmung der Natur im Einzelnen für Myron nur geringen Werth hatte. Bei ihm ist es immer der scharf abgegrenzte Moment der Handlung, aus dem heraus sich das ganze Werk in allen seinen Theilen entwickelt. Zu diesem Zwecke musste der Künstler von der Beobachtung der Natur in ihrer lebendigen, bewegten Erscheinung ausgehen und im Stande sein, auch den flüchtigsten Moment in seinem Grundmotiv zu erfassen. Aber gerade je flüchtiger der Moment, desto mehr war für die künstlerische Benutzung desselben eine tiefe Kenntniss sowohl der Form an sich, als des Verhältnisses der Formen unter einander nothwendig, um dadurch das Mangelhafte der Beobachtung zu ergänzen. Daraus erklärt sich die Sorgfalt in der Symmetrie, daraus erklären sich auch die Epitheta doctus und operosus, welche Statius[1]) und Ovid[2]) dem Myron beilegen. Dennoch würde weder eine scharfe Beobachtungsgabe, noch eine gelehrte Geistesthätigkeit zur Herstellung so kühner lebensvoller Gebilde hingereicht haben, hätte nicht Beides einen Einigungspunkt in einer noch höheren Geistesthätigkeit des Künstlers gefunden. Myron ist bereits frei von den letzten hemmenden Fesseln der früheren Kunstperiode und schafft aus der eigenen Phantasie. So durfte er es sogar wagen, über den Kreis des unmittelbar Wahrnehmbaren hinauszugehen, und die Gesetze des physischen Organismus auf Gestalten anzuwenden, die in der Wirklichkeit nie existirt haben. Ich meine seine Seedrachen: Wesen dieser Art können nur dadurch einen wahren inneren Werth haben, dass, wie Schorn[3]) sagt, „der Beschauer sich von der Möglichkeit der Existenz so organisirter Geschöpfe überzeugt fühlt, weil er einen in allen seinen Theilen harmonischen Charakter vor sich hat. . . Solch eine Gestalt kann aber nicht durch mühselige Berechnung zusammengesetzt werden — sie ist ein Geschöpf der Phantasie und wird von ihr geboren wie durch Zauberkraft — aber die Phantasie darf nicht in leeren

1) silv. IV, 6, 25. 2) A. A. III, 219. 3) Studien S. 273.

Träumen spielen, sie muss genährt sein von Erkenntniss und Anschauung aller lebendigen Dinge."

So haben wir die Kunst in den verschiedensten Richtungen ihrer höchsten Entwickelung zueilen sehen. Gefühlvollerer Ausdruck zeichnete die Werke des Kalamis, naturgemässere Durchbildung der Form die Werke des Pythagoras aus. Die Richtung des Myron können wir kaum anders als eine idealistische nennen. Nur hatte es sein Idealismus nicht mit geistigen Ideen, sondern mit körperlichen Kräften zu thun. Indem er aber den streng gesetzmässigen Wirkungen derselben auf den gesammten Organismus künstlerische Gestaltung verlieh, musste er sich über die Zufälligkeiten der Wirklichkeit erheben und Gebilde von einer höheren Wahrheit, man möchte sagen, Nothwendigkeit schaffen. Diese Eigenschaft aber ist es, welche ihnen auf den Namen von Idealen einen gegründeten Anspruch verleiht.

Jetzt war nur noch ein Schritt zur höchsten Vollendung zu thun übrig, nemlich: die erhabensten, göttlichsten Ideen der griechischen Welt in freien Schöpfungen der Kunst zu verkörpern. Diesen Schritt wagt der gewaltigste unter den Zeitgenossen des Myron, Phidias.

Dritter Abschnitt.

Die griechische Kunst in ihrer höchsten geistigen Entwickelung.

Phidias.*)

Phidias nannte sich in der Inschrift des Zeusbildes zu Olympia einen Athener von Geburt und Sohn des Charmides 1). Da aber die Eleer seinen Nachkommen die Sorge für die Reinigung dieses Bildes erblich übertragen hatten, und diese der

*) O. Müller de Phidiae vita et operibus. Gott. 1827. Preller in der Hallischen Encyclopaedie III, 22, S. 165—203. 1) Paus. V, 10, 2.

Athene Ergane als ihrer Schutzpatronin opferten[1]), ausserdem auch ein Neffe[2]) des Phidias, Panaenos, Künstler war, so hat man geschlossen, dass die Kunst in seiner Familie erblich gewesen sei, und er durch dieselbe im Zusammenhange mit den alt-attischen Daedaliden gestanden habe. Doch wird er nicht, wie es wohl bei andern Künstlern vorkommt, Schüler seines Vaters genannt. Seine Lehrer waren vielmehr Hegias und Ageladas. Denn Hegias, den Zeitgenossen des Kritios und Nesiotes, können wir jetzt mit ziemlicher Sicherheit an die Stelle des unbekannten Hippias setzen, nachdem aus den Handschriften des Dio Chrysostomus[3]) neben ἴππου, ἵππου auch die Lesart ἤπου bekannt geworden ist, welche deutlich auf Ἡγίου (ΗΠΟΥ, ΗΓΙΟΥ) hinweist. Die Schule dieses seines Landsmannes mochte Phidias früh verlassen haben, angelockt durch den grösseren Ruhm des Argivers Ageladas, dem ja auch die ausgezeichnetsten unter seinen Zeitgenossen, Myron und Polyklet, ihre Bilduug verdankten[4]).

Ueber das Leben des Phidias haben wir mannigfache Nachrichten: doch lassen uns dieselben über den Beginn seiner Laufbahn fast ganz im Dunkeln, und beziehen sich meist nur auf die Zeit seiner höchsten Blüthe und seines Endes, so dass sich erst von da aus ein Rückschluss auf den Anfang machen lässt.

Plinius[5]) setzt den Phidias in die 83ste Olympiade, also in die Zeit unmittelbar nach Kimons Tode, in welcher Perikles die Geschicke des athenischen Staates ausschliesslich zu lenken begann. Mit ihm und durch ihn erhielt Phidias eine ähnliche bevorzugte Stellung auf dem Gebiete der attischen Kunst[6]). Damals mochte man an den Bau des Parthenon Hand anlegen, über welchen Phidias die Aufsicht führte. An dem Bilde für diesen Tempel arbeitete er Ol. 85, 2[7]); in dem folgenden Jahre, vielleicht am Feste der Panathenaeen, ward es geweiht[8]). Später noch fällt die Vollendung des berühm-

1) Paus. V, 14, 5; vgl. VI, 26, 2. 2) ἀδελφιδοῦς, wofür auch ἀδελφὸς gesetzt wird; vgl. Preller S. 165. 3) or. LV, tom. II, p. 282 Reiske; vgl. die Ausgabe von Emperius. 4) Schol. Arist. ran. v. 504. Suid. s. v. Γελάδας. Tzetzes Chil. VII, 154; VIII, 192. 5) 34, 49. 6) Plut. Per. 13. 7) Euseb. h. a. vgl. Syncell. p. 198 A. 8) Schol. Arist. pac. 604 aus Philochorus, vgl. fragm. p. 54. ed. Lenz et Siebelis. Die Verbesserung ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος anstatt Πυθοδώρου ist besonders durch Müller §. 17 vertheidigt worden.

testen Werkes, des Zeus zu Olympia. Denn nach der Erzählung olympischer Periegeten hatte Phidias am Throne des Gottes die Figur des Pantarkes angebracht, wie er sich die Siegesbinde anlegt: Pantarkes aber siegte Ol. 86 unter den Knaben [1]). Gerade damals also wird Phidias an dem Bilde gearbeitet haben. Nur wenige Jahre später war es vollendet; denn schon Ol. 87, 1 ist Phidias wieder in Athen, und stirbt in demselben Jahre im Gefängnisse (s. unten).

Während sich nun gegen diese Sätze, so viel ich weiss, unter den Neueren kein Widerspruch erhoben hat, stehen sich hinsichtlich der Zeit der Geburt verschiedene Annahmen gegenüber. Müller [2]) setzt dieselbe etwa in Ol. 73, und lässt die künstlerische Tätigkeit gegen Ol. 80 beginnen. Nach Thiersch's [3]) Ansicht dagegen müsste Phidias schon um die Zeit der Schlacht bei Marathon berühmt gewesen und demnach etwa Ol. 67—68 geboren sein. Die Wahrheit scheint mir auch hier in der Mitte zwischen beiden Annahmen zu liegen.

Müller [4]) zieht, um den schwächsten seiner Gründe zuerst anzuführen, die Nachricht in Betracht, dass Phidias anfangs Maler gewesen sei [5]). Da nun nach seiner Berechnung Polygnots Thätigkeit in Athen Ol. 79, 2 begann, so soll, durch dessen Ruhm oder geistige Bedeutung angeregt, Phidias ihm nachgeeifert haben. Ein historisches Zeugniss liegt für diese Behauptung nicht vor, sie hat also nur den Werth einer Vermuthung, welcher aber in unserem Falle die Wahrscheinlichkeit abgeht. Man könnte z. B. erwiedern, dass Phidias, wäre er wirklich durch einen Polygnot in die Malerei eingeführt worden, sie nicht so bald mit der Bildhauerei vertauscht haben würde.

Einen zweiten Grund für seine Altersbestimmung will Müller [6]) darin finden, dass die Lehrzeit des Phidias bei Ageladas nach Ol. 79, 3 falle. Aber auch diese Behauptung beruht nur darauf, dass Athen mit Argos im genannten Jahre ein Bündniss schloss, und dass in Folge dessen ein regerer Verkehr entstanden sein müsse, welcher den Ageladas nach Athen geführt habe. Wollen wir einmal Vermuthungen aufstellen,

1) Paus. V, 11, 2. 2) §. 18. 3) Ep. Not. S. 29. 4) §. 4. 5) Plin. 35, 54. 6) §. 7.

so dürfen wir mit demselben Rechte behaupten: Ageladas möge Ol. 75, 4 nach Athen übergesiedelt sein, als dort auf Themistokles Rath Künstlern aller Art Abgabenfreiheit ertheilt ward, um für den Wiederaufbau der Stadt eine möglichst grosse Masse von Arbeitern und künstlerischen Kräften zu gewinnen[1]. Auch zwingt nichts zu der Annahme, dass Phidias gerade in Athen den Unterricht des Ageladas genossen habe. Er konnte z. B., während Attika von den Persern besetzt war, sich in Argos aufhalten. Diese Annahme suchte ich früher[2] durch eine Nachricht des Pausanias zu stützen, der zufolge Phidias ein goldelfenbeinernes Bild der Athene zu Pellene in Achaia vor den Athenebildern in Athen und Plataeae gearbeitet habe[3], indem ich daraus folgerte, dass dieses Werk eines der frühesten des Phidias gewesen sein müsse. Später hat zwar Preller[4] darauf aufmerksam gemacht, dass unter dem athenischen Bilde vielmehr die Parthenos, als die bald nach dem Perserkriege errichtete eherne Pallas Promachos zu verstehen sein möchte. Trotz dem aber werden wir durch die Athene von Plataeae, welche in Folge der Perserkriege geweiht war, wieder auf die frühere Zeit des Phidias zurückgeführt, und das Bild von Pellene liefert also mindestens den Beweis, dass Phidias schon in seinen jüngeren Jahren mit dem Peloponnes im Verkehr stand.

Ferner versucht Müller[5] für seine Zeitbestimmung die Erzählungen von der Liebe des Pantarkes geltend zu machen. Dass er das Bild dieses Knaben am Throne des Zeus anbrachte, ist bereits erwähnt worden. Weiter wird aber berichtet, er habe den Namen des Pantarkes (*Παντάρκης καλός*) auf einem Finger des Zeus eingeschrieben; und eben daraus folgert Müller: eine solche Liebesleidenschaft, wie sie sich in dieser Inschrift offenbare, sei selbst nach griechischen Begriffen bei einem Greise unerhört und höchstens bei einem Manne von noch kräftigem Alter erklärlich. Aber schon Thiersch hat darauf hingewiesen, dass Müller diese Erzählungen von einem zu einseitigen Standpunkte aufgefasst habe. Zuerst müssen wir beachten, dass die Angaben über die Inschriften sehr

1) Diod. XI, 43. 2) Art. lib. Gr. temp. p. 32. 3) Paus. VII, 27, 2. 4) S. 168. 5) §. 18.

schwankend sind. Die Einen[1]) setzten sie auf den Finger des Zeus, Andere[2]) auf den Finger der Aphrodite Urania zu Elis, noch Andere[3]) auf den der Parthenos zu Athen. Unsere Gewährsmänner sind aus später Zeit, und schreiben meist ohne eigene Anschauung nach Hörensagen, Sophisten oder christliche Kirchenväter, welche letztere namentlich nach Thiersch's Bemerkung in den Nachrichten von den Ausschweifungen auch der berühmtesten „Heiden" unerschöpflich sind. Pausanias, der doch zweimal[4]) der Liebe zu Pantarkes Erwähnung thut, und also hinlängliche Aufforderung hatte, ein Wort über die Inschrift hinzuzufügen, schweigt von ihr gänzlich. Aber auch zugegeben, dass den Phidias noch etwas anderes, als die Begeisterung für die künstlerische Schönheit eines Knaben bewog, dessen Bild am Throne des Zeus anzubringen, so lässt sich doch immer daraus keine Altersbestimmung für den Künstler herleiten. Denn es fehlt auch sonst an Erzählungen nicht, welche griechische Greise selbst in sehr hohem Alter einer heftigen Liebe fähig zeigen. — Gedenken wir endlich der gewaltigen Schöpfungen aus den letzten Jahren eines Aeschylus, Sophokles, Pindar, so werden wir auch darin Müller nicht beistimmen können, dass er behauptet, ein Werk, wie der Zeus des Phidias, könne nur von einem Künstler in mannhaftem und noch kräftigem Alter geschaffen werden.

Die Gründe also, welche Müller beibringt, entbehren der beweisenden Kraft für die Annahme, dass Phidias erst Ol. 73 geboren sei. Noch dazu ist uns aber eine Angabe erhalten, welche geradezu dagegen streitet: die nemlich, dass Phidias auf dem Schilde der Parthenos sich selbst unter dem Bilde eines kahlköpfigen Alten (*πρεσβύτου φαλακροῦ*) dargestellt habe[5]); und wir müssen hier die Ansicht Thiersch's theilen, dass darin der einzige sichere Haltpunkt für eine Altersbestimmung des Phidias liege. Nach Müller aber wäre Phidias, als er dieses Bild machte, erst 50 Jahre alt gewesen, was mit Plutarch's Worten doch kaum in Einklang zu bringen ist. Freilich ist es aber auch nicht nothwendig, mit Thiersch an einen Siebziger zu denken, sofern nicht gewichtige Gründe

1) Clem. Alex. Coh. p. 47 Potter. Suid. und Photius s. v. *Ῥαμνουσία Νέμεσις*. Arnob. VI, 13. 2) Phot. Lex. p. 482, 19. Libanius nach dem Schol. zu Clem. Alex. p. 115 ed Klotz. 3) Gregor. Nazianz. Carm. iamb. 18, tom. II, p. 184 ed. Ven. 4) V, 11, 2; VI. 10, 2. 5) Plut. Per. 31.

dazu zwingen. Als solche jedoch vermögen wir diejenigen, auf welche sich dieser Gelehrte stützt, nicht anzuerkennen. Sie sind von den Werken des Phidias hergenommen, welche er zum Andenken und aus der Beute des marathonischen Sieges gemacht haben soll. Auf das Unzuverlässige der Nachrichten über dieselben hat schon Müller[1]) hingewiesen. Nur hätte er nicht behaupten sollen, dass in dieser Schlacht so gut wie keine Beute gemacht sei, während doch Plutarch[2]) ausdrücklich berichtet, es sei dem Aristides die Bewachung derselben während und kurz nach der Schlacht übertragen worden. Herodot's Schweigen beweist dagegen nichts, da er auch von manchen andern Dingen, z. B. den Opfern und andern religiösen Feierlichkeiten, kein Wort meldet. Aber freilich muss es unseren Verdacht erregen, wenn von Pausanias auf diese marathonische Beute sechs, und noch dazu sehr bedeutende, Weihgeschenke bezogen werden:

1) die Athene Promachos zu Athen: I, 28, 2.

2) eine grosse Statuengruppe zu Delphi: X, 10, 1.

3) goldene Schilde am Gebälk des delphischen Tempels: X, 19, 3.

4) das Schatzhaus der Athener zu Delphi: X, 11, 4.

5) der Tempel der Eukleia zu Athen: I, 13, 4.

6) Tempel und Statue der Athene Areia zu Plataeae: IX, 4, 1.

Um den Werth dieser Angaben zu bestimmen, müssen wir hier einen Sprachgebrauch in Betracht ziehen, welcher die strenge historische Wahrheit mehrfach beeinträchtigt hat, und uns auffordern muss, wo etwas auf die marathonische Schlacht bezogen wird, stets zu fragen, ob wir an die Schlacht selbst oder an die persischen Kriege im Allgemeinen zu denken haben. Dieser Sprachgebrauch ist alt: schon Aeschylus setzt, wie Pausanias[3]) bemerkt, in seiner Grabschrift[4]) seinen kriegerischen Ruhm nicht in die Theilnahme an den Schlachten bei Artemision und Salamis, sondern an dem Kampfe bei Marathon. Eben so finden wir bei Aristophanes, der gewiss dem allgemeineren Sprachgebrauch folgte, fast nie die salaminische, oft dagegen und fast consequent die marathonische Schlacht, marathonische Krieger, marathonische Zeit erwähnt, wo er nur im Allge-

1) §. 9. 2) Arist. 5. 3) I, 14, 4. 4) Anall. I, p. 523. Anthol. 1. p. 81 ed. Jacobs.

meinen von den Perserkriegen sprechen will. Dass aber auch zu Pausanias Zeit dieser selbige Sprachgebrauch noch seine Geltung hatte, sehen wir recht deutlich, wenn er sagt[1]: der Tempel des Theseus sei gebaut „später als die Meder Marathon inne hatten", obwohl er selbst durch die Erwähnung des Kimon und seines Zuges gegen Skyros die Zeit nach den Perserkriegen fest genug bestimmt. Dazu kommt noch die ausdrückliche Angabe des Pausanias: es scheine ihm, dass die Athener auf den marathonischen Sieg besonders stolz gewesen seien; und dies mag seinen guten Grund darin haben, dass sie diese Schlacht mit Ausnahme der Plataeer allein kämpften: Da Pausanias aus dem Munde des Volkes, der Exegeten u. a. seine Nachrichten schöpfte, so ist es schon an sich wahrscheinlich, dass der obige Sprachgebrauch seine Zuverlässigkeit vermindert; und dies wird noch mehr durch die einzelnen Beispiele bestätigt. Wenn er z. B. berichtet, der Tempel der Athene Areia zu Plataeae sei von dem Beuteantheil gebaut, welchen die Athener den Plataeern nach der Schlacht bei Marathon zuerkannt hätten, so wird sein Zeugniss durch Plutarch[2] aufgewogen, demzufolge die Plataeer nach der Schlacht von Plataeae 80 Talente als *ἀριστεῖον* erhielten, mit denen Tempel, Gemälde und das Bild der Göttin hergestellt worden seien. Dass ferner die goldenen Schilde zu Delphi mit Unrecht auf die marathonische Schlacht bezogen wurden, lehrt ihre bei Aeschines[3] berührte Inschrift: „Die Athener von den Medern und Thebanern, als diese auf der Gegenpart der Hellenen kämpften", wo diese Erwähnung der Thebaner an Marathon zu denken verbietet. Auch bei der ehernen Pallas in Athen schwanken die Angaben. Demosthenes[4], obwohl er von *ἀριστεῖον* spricht, wo er nur von Beuteantheil sprechen durfte, sagt doch wenigstens: die Stadt habe das Bild geweiht als *ἀριστεῖον* vom Kriege gegen die Barbaren[5]. Der Scholiast zu Aristides[6] nennt sie aber geradezu nach den persischen Kriegen geweiht. Bei Erwähnung des athenischen Schatzhauses und des Tempels der Eukleia endlich bedient sich Pausanias gerade jener allgemeinen Ausdrucksweise, wie sie im Munde des Volkes gebräuchlich

1) I, 17, 6. 2) Arist. 20. 3) in Ctes. p. 70; 570 ed. Reisk. 4) de fals. leg. p. 428. 5) Vgl. adv. Timocr. p. 74; adv. Androt. p. 597. 6) p. 104. ed. Frommel.

gewesen sein muss: X, 11, 4 *ἀπὸ τῶν ἐς Μαραθῶνα ἀποβάντων*, I, 14, 4 *ἀπὸ Μήδων οἳ τῆς χώρας Μαραθῶνι ἔσχον.* Auf keinen Fall konnte dieser Tempel, wie der zu Plataeae und die Pallas zu Athen, vor den Schlachten von Salamis und Plataeae geweiht sein, da gleichzeitig mit denselben Xerxes Athen und Plataeae zerstörte und plünderte. — So bleibt nur ein einziges Weihgeschenk, die grosse Statuengruppe von Phidias in Delphi, übrig, von welcher wir mit Bestimmtheit sagen können, dass sie wegen des Sieges bei Marathon aufgestellt ward, weil zu dieser Gruppe das Bild des Miltiades gehörte. Von ihr sagt Pausanias ausdrücklich, sie rühre *ἀληθεῖ λόγῳ* von dem Zehnten der Schlacht her. Dass aber selbst dieses Werk nicht sobald nach der Schlacht geweiht ward, scheint mir gerade das Bild des Miltiades zu beweisen. Denn es ist wenig wahrscheinlich, dass die Athener ihn in Delphi so hoch ehrten, während sie ihn zu Hause im Kerker gefangen hielten. Ich möchte also auch dieses Werk in diejenige Zeit setzen, in welcher das Andenken des Miltiades durch seinen Sohn Kimon wieder zu neuen Ehren gelangte, und in welcher auch in Athen Miltiades durch das Gemälde des Panaenos in der Poekile verherrlicht wurde.

Blicken wir jetzt auf die bisherigen Erörterungen zurück, so ergiebt sich, dass wir allen Schwierigkeiten am besten begegnen, wenn wir unseren Standpunkt gerade in der Mitte zwischen den Meinungen von Müller und von Thiersch nehmen, und unsere Ansicht dahin aussprechen, dass Phidias gegen Ol. 70 geboren war, und um die Zeit der Schlacht von Salamis in der Kunst thätig zu sein begann. Einige Jahre später, welche nöthig waren, um Athen aus dem Schutt erstehen zu lassen, konnte er dann an den wegen der Perserkriege geweihten Denkmalen beschäftigt sein. Als aber die Parthenos in Athen aufgestellt wurde, war er etwa ein Sechziger, auf welchen die Bezeichnung eines kahlköpfigen Alten recht wohl ihre Anwendung findet. Sein Tod aber fällt etwa in sein siebzigstes Lebensjahr [1]).

Doch, fahre ich mit den Worten Preller's [2]) fort, es ist viel wichtiger und förderlicher, sich mit möglichster Lebendig-

1) Mit diesen Resultaten stimmt im Allgemeinen Welcker in seinen mündlichen Vorträgen, sowie auch Preller überein. 2) S. 166.

keit in die Zeit zu versetzen, in welcher Phidias heranwuchs und als Künstler auftrat, als feste Zahlenbestimmungen zu versuchen, wo sich nun einmal nichts Festes bestimmen lässt. Danach hat Preller mit Glück versucht, die Kunstthätigkeit des Phidias in gewisse Perioden einzutheilen, und wir glauben also am besten zu thun, wenn wir die Resultate seiner Betrachtungsweise möglichst kurz und meist mit seinen eigenen Worten wiedergeben.

Dass schon Themistokles bei seiner praktischen Aufgabe der Wiederherstellung der Stadt auch auf deren Verschönerung ausdrücklich Rücksicht genommen habe, wird nicht besonders gemeldet. Dass ein Theil der Tempel, ihrer Bilder u. s. w. zugleich mit der Stadt erneuert werden musste, versteht sich freilich von selbst. Ein bestimmtes Streben jedoch, Athen auch durch die Kunst zu verherrlichen, tritt erst bei Kimon deutlich hervor. Ihm war es aber besonders darum zu thun, das Andenken an die glorreichen Ereignisse der letzten Vergangenheit, die Schlachten bei Marathon, Salamis, Plataeae, auf alle Weise festzuhalten und zu beleben. Schlachten und Siege der Athener, mythische mit den historischen verflochten, sind es, welche damals an öffentlichen Werken vorzugsweise zur Darstellung kommen. So werden wir denn auch von den Werken des Phidias diejenigen, welche eine Beziehung auf die Perserkriege haben, mit einiger Sicherheit auf die Periode des Kimon beziehen dürfen, namentlich das delphische Weihgeschenk, die Statue der Promachos, ausserhalb Attika die Athene zu Plataeae.

Nach Kimon folgte die noch weit glänzendere Staatsverwaltung des Perikles. Unter ihm nahm die Kunst bald eine ganz freie und unabhängige Stellung, wobei es, wie bei der Politik des Perikles, auf etwas rein und ausschliesslich Attisches abgesehen war, Wiederherstellung der noch zertrümmerten Heiligthümer im Sinne der neubelebten Kunst, Verzierung vor Allem der Burg als des sacralen Mittelpunktes von Athen und Attika, Darstellung und Ausbildung des Atheneideales nach allen Seiten und Beziehungen, als derjenigen Religion, in welcher sich das geistige, historische und selbst das materielle Leben des attischen Staates und Volkes nach seiner idealen Begründung am meisten gesammelt fand. Durch eine Reihe der grossartigsten Bauunternehmungen entstand damals

ein Leben, welches alle Kräfte vom Handwerker bis zum vollendetsten Künstler in Anspruch nahm [1]). Phidias aber stand in dieser Periode in der Blüthe seiner Thätigkeit und seines Ansehens, und durch sein persönliches Verhältniss zu Perikles ward er die Seele aller dieser Unternehmungen [2]). So müssen wir denn in diese Periode nicht allein den grössten Theil der in Attika aufgestellten und dem Phidias namentlich zugeschriebenen Werke versetzen, sondern es gebührt ihm auch ein grosser Antheil des Ruhms aller der grossen perikleischen Bauten. Namentlich aber werden wir die reichen plastischen und statuarischen Verzierungen des Parthenon, wenigstens nach Erfindung, Zeichnung und Anordnung, als Werke des Phidias betrachten dürfen, wenn er auch bei der Ausführung so ausgedehnter Arbeiten sich fremder Hülfe bedienen musste.

Eine dritte Epoche des Phidias wird uns endlich durch seinen Aufenthalt in Elis bezeichnet. Hier handelt es sich um die Darstellung des olympischen Zeus in aller seiner Macht und Herrlichkeit, eines in demselben Sinne specifisch hellenischen Ideales, wie Athene ein attisches war. — Sein dortiges Auftreten scheint nicht weniger glänzend gewesen zu sein, als in Athen. Er kam nicht allein, sondern mit einer Reihe seiner vorzüglichsten Schüler [3]), so dass die attische Kunst plötzlich dorthin versetzt zu sein scheint. Man bewirbt sich um Werke von ihm und seinen Schülern [4]), man erbaut ihm von Staats wegen eine Werkstatt, die noch zu Pausanias Zeit gezeigt ward [5]), seine Nachkommen erhalten als Ehrenamt die Sorge für die Reinigung des Zeusbildes [6]); ihm selbst aber wird in Olympia gestattet, was ihm in Athen verweigert worden sein soll [7]), nämlich seinen Namen unter das Bild des höchsten Gottes Griechenlands zu setzen [8]). Alles dieses zusammengenommen zeigt uns, dass er mit Ehren empfangen und ebenso mit Ehren entlassen worden sein muss. Diese Umstände aber müssen wir vor Augen behalten, wenn wir die

1) Plut. Per. 12. 2) ib. 13; 31. 3) Panaenos war sogar συνεργολάβος (Strabo VIII, p. 354), an dem Contracte betheiligt, der wegen der Arbeit abgeschlossen ward. Colotes, Phidiae discipulus et in faciendo Iove Olympio adiutor: Plin. 35, 54. Alkamenes liefert die Statuen für den hinteren Giebel des Tempels: Paus. V, 10, 2. 4) Erwähnt werden zu Elis eine Aphrodite Urania von Phidias; ebendaselbst eine Athene von ihm oder Kolotes; zu Kyllene ein Asklepios von Kolotes; ferner Gemälde des Panaenos zu Elis. 5) V, 15, 1. 6) Paus. V, 14, 5. 7) Cic. Tusc. I, 15. 8) Paus. V, 10, 2.

Nachrichten über die letzte Lebenszeit des Künstlers richtig verstehen wollen.

Es ist uns bestimmt überliefert, dass Phidias zu Athen wegen Unterschleifes angeklagt ward, den er sich bei der Verfertigung der Athene Parthenos habe zu Schulden kommen lassen. Nach einem Auszuge aus Philochorus beim Scholiasten des Aristophanes [1]) könnte es nun scheinen, dass dieser Process vor die Zeit der Anwesenheit in Elis falle, dass Phidias als Verbannter nach Elis gekommen sei, und dass sich ein ähnlicher Process in Elis wegen Veruntreuung des für das Zeusbild bestimmten Goldes noch einmal wiederholt habe [2]). Allein ausser den aus seiner dortigen Stellung hergenommenen Gründen spricht dagegen auch die Natur seines attischen Processes [3]). Derselbe war fast noch mehr gegen Perikles, als gegen Phidias gerichtet. Um das Ansehen des Perikles zu untergraben und ihn schliesslich selbst zu stürzen, griffen seine Gegner zunächst die mit ihm engverbundenen Freunde, den Phidias, Anaxagoras, sowie die Aspasia an. Aber auch das wagte man erst spät, kurz vor dem Beginn des peloponnesischen Krieges: ja diese Processe werden sogar als der Grund angeführt, weshalb Perikles den Ausbruch dieses Krieges, den er bis dahin gehemmt, nun beschleunigte. Dies geschah aber nicht sowohl bald nach der Vollendung der Parthenos, als nach der Vollendung des Zeus, Ol. 87, 1. In diesem Jahre aber scheint Perikles über die sämmtlichen unter seinem Vorstande auf der Burg ausgeführten Werke Rechenschaft abgelegt zu haben [4]), so dass auch deshalb eine frühere Verhandlung über die Athene nicht wohl angenommen werden darf.

Der Process hatte folgenden Verlauf. Menon, ein früherer Hülfsarbeiter des Phidias, liess sich von den Feinden des Perikles bereden, als Schutzflehender an dem Altar auf dem Markte vom Volke Sicherheit für eine Anklage gegen Phidias zu erbitten. Sie lautete auf Veruntreuung eines Theiles des Goldes, welches dem Phidias für das Bild der Parthenos anvertraut

1) Pac. v. 605. 2) Bei Seneca Controv. VIII, 2 handelt es sich blos um ein erdichtetes Thema zu Redeübungen. 3) Am ausführlichsten handeln über denselben Plutarch Per. 31 und Diodor. XII, 39 flgd., der aus Ephorus schöpft. 4) wie Heyne (Ant. Aufs. I, S. 197) und Sillig (p. 338), wohl mit Grund vermuthen. Valerius Max. III, 1 ext. indessen spricht nur von den Propyläen.

war. Allein Phidias hatte auf Perikles Rath den Goldschmuck des Bildes so eingerichtet, dass er abgenommen und nachgewogen werden konnte. Obwohl er sich nun auf diese Weise rechtfertigte, so hatte sich doch der Hass gegen ihn so gesteigert, dass man eine zweite Anklage auf Gotteslästerung einzubringen wagte, deren er sich schuldig gemacht, indem er sein eigenes Bild und das des Perikles auf dem Schilde der Göttin angebracht habe. Er ward in den Kerker geworfen und starb dort an einer Krankheit oder, wie Andere sagten, an Gift, das ihm die Feinde des Perikles beigebracht haben sollten, um diesem daraus einen neuen Vorwurf zu machen. Seinem Angeber Menon aber wurde vom Volke Abgabenfreiheit ertheilt und den Strategen eine besondere Fürsorge für seine persönliche Sicherheit zur Pflicht gemacht.

Ehe wir nun zur Beurtheilung des riesenhaften Fortschrittes übergehen, welcher in der Kunst durch den Genius des Phidias bewirkt wurde, wird es gut sein, dass wir uns zuvörderst mit den einzelnen Werken bekannt machen, so weit wir von ihnen Kenntniss haben. Wir befolgen dabei die auch früher beobachtete Ordnung nach den Gegenständen der Darstellung, und beginnen daher sogleich mit einem der letzten, aber auch mit dem gewaltigsten Werke.

Der Zeus zu Olympia.

Die ausführliche Beschreibung, welche uns Pausanias [1]) von diesem Bilde hinterlassen hat, ist Veranlassung geworden, dass sich die neueren Forscher vorzugsweise mit diesem Werke des Phidias beschäftigt haben. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, ihre Ansichten, die zuweilen auf sehr unhaltbaren Voraussetzungen beruhen, hier sämmtlich anzuführen und zu prüfen. Das grosse Werk von Quatremère de Quincy: Jupiter Olympien hat sein Hauptverdienst in den Erörterungen über die Technik. Unter den Neueren verweise ich, ausser auf Preller, auch auf Rathgeber [2]), welcher in vielen Punkten von Schubart [3]) gründlich widerlegt worden ist. Dort finden sich auch über die frühere Literatur ausführliche Nachweisungen. Meine eigene Ansicht habe ich bereits in den Annalen des archaeologischen Instituts [4]) ausgesprochen, und zugleich einen,

1) V, 12. 2) in der Hallischen Encyclopaedie III, 3, S. 256—293. 3) in der Ztschr. f. Altw. 1849, S. 385 flgd. 4) 1851, p. 108 sqq.

wenn auch nur ganz skizzenhaften, Reconstructionsversuch der grösseren Deutlichkeit wegen hinzugefügt. Ich habe daher hier nur das Wesentliche zu wiederholen, wobei ich natürlich von der Beschreibung des Pausanias ausgehe.

„Es sitzt der Gott auf einem Throne, aus Gold gebildet und Elfenbein. Ein Kranz ruht auf seinem Haupte aus künstlichen Oelzweigen. In der Rechten hält er die Nike, auch sie aus Gold und Elfenbein; sie trägt eine Siegesbinde und auf dem Haupte einen Kranz. In der Linken des Gottes ruht das Scepter, mit allen Arten von Metallen geschmückt. Der Vogel, der auf dem Scepter sitzt, ist der Adler. Von Gold sind auch die Sohlen des Gottes und der Mantel ebenfalls; in den Mantel sind aber Figürchen und Blumen, nämlich Lilien, eingelegt." In dieser Beschreibung ist der Zeustypus im Ganzen als bekannt vorausgesetzt: das Verdienst, welches sich Phidias um die Feststellung desselben erwarb, werden wir später würdigen. In der äusseren Darstellung verdient zuerst der Kranz aus Oelzweigen Beachtung, welcher dem Zeus offenbar mit Bezug auf den in den olympischen Kampfspielen ertheilten Siegespreis gegeben war. Ebenso wird er durch die Nike in der Rechten als oberster Sieger der Götter bezeichnet. Nach eleischen Münzdarstellungen [1]) war diese dem Gotte zugewandt, gewiss aber nicht, um ihn mit der Binde zu schmücken, sondern, gleichsam seines Winkes gewärtig, um den olympischen Kämpfern ihren Lohn zu ertheilen. Dass der Vogel auf dem Scepter der Adler war, versteht sich eigentlich von selbst; weshalb Schubart vermuthet, es sei ursprünglich nicht der Name desselben, sondern der Stoff, aus dem er gebildet war, nämlich Gold, angegeben gewesen [2]). Bei den Verzierungen des Gewandes haben wir *ζῴδια* von Figuren lebender Wesen, darunter möglicher Weise auch menschliche Figuren, im Gegensatze zu den Blumen zu verstehen. Dass diese letzteren Lilien gewesen seien, ist von Preller bezweifelt worden, der an ihre Stelle Frühlingsblumen (*ἀνθῶν τὰ ἠρινὰ* anstatt *κρῖνα*) setzen will. Doch scheint nach den Bemerkungen Schubarts [3]) für diese Veränderung nicht genügende Nöthigung vorhanden

1) Müller u. Oesterley. I, Taf. 20, n. 103. 2) S. 390. Er betrachtet *ὁ ἀετὸς* als Glossem zu *ὄρνις*, welches in den Text gekommen, während *χρυσοῦ* wegen der unmittelbaren Wiederholung dieses Wortes am Anfange des folgenden Satzes ausgefallen sei. 3) in d. Ztschr. f. Altw. 1847, S. 229.

zu sein. Uebrigens haben wir uns diesen Schmuck buntfarbig zu denken [1]), wahrscheinlich emaillirt, so wie den am Scepter als eingelegte Metallarbeit.

Von dem Throne sagt Pausanias im Allgemeinen, er sei bunt von Gold und Steinen, bunt auch von Ebenholz und Elfenbein. Die Vertheilung dieser Stoffe im Einzelnen giebt er nicht an. Wenn er dagegen ferner berichtet: Figuren seien an dem Throne in Malerei dargestellt und plastische Werke daran angebracht, so ergiebt sich aus der weiteren Beschreibung, dass die Gemälde nur auf einen Theil beschränkt und, wie wir sehen werden, für diesen besonders berechnet waren. Von den Theilen des Thrones nennt Pausanias zuerst die Füsse. „Vier Niken in der Haltung von Chortänzerinnen sind an jedem Fusse des Thrones, zwei andere an dem unteren Theile jedes Fusses." Hier ist die natürlichste Anordnung, dass die vier oberen rings um die vier Seiten des freistehenden Fusses vertheilt waren, die unteren an den zwei nach aussen gekehrten Seiten. „Zwischen den Füssen des Thrones aber sind vier Querriegel, je einer von einem Fusse zum andern durchlaufend." Der Platz, den wir denselben anweisen können, muss nothwendig zwischen der oberen und unteren Ordnung der Siegesgöttinnen sein. Dass wir nicht die Schwingen des Sessels, die Querhölzer unmittelbar unter dem Sitzbrett, zu verstehen haben, lehrt uns die Folge; denn es heisst: „auf dem Querriegel dem Eingang gegenüber sind sieben Figuren, da die achte, ich weiss nicht auf welche Weise, verschwunden ist." Diese Figuren, auf die Schwinge des Stuhls gesetzt, würden durch die Schenkel und den Mantel des Gottes dem Auge des Beschauers entzogen worden sein. Nehmen wir dagegen an, die Füsse und der Mantel seien in ähnlicher Weise angeordnet gewesen, wie z. B. in der Verospischen Statue [2]), dass nämlich die Füsse nahe bei einander standen, der Mantel, unten etwas gesammelt, nicht bis zur Fusssohle herabfiel; nehmen wir dazu, dass die Füsse des Gottes auf einem Schemel standen: so bleibt der Querriegel in der halben Höhe des Thrones, d. i. zwischen den vier und den zwei Niken, für den Beschauer fast ganz frei, und acht Figuren konnten sehr wohl dort Platz

1) Deshalb leistete nach Strabo VIII, p. 354 der Maler Panaenos gerade bei diesem Theile dem Phidias thätige Hülfe. 2) Müller u. Oest. II, 1, n. 7.

finden, namentlich wenn noch mehrere, wie Pantarkes als *ἀναδούμενος*, in ruhiger Stellung gebildet waren. Die Figuren selbst stellten die alten Kampfarten dar, wahrscheinlich die acht, welche von den Eleern zuerst eingeführt waren [1]. — „Auf den übrigen Querriegeln ist die Schaar dargestellt, welche mit Herakles gegen die Amazonen kämpfte. Die Zahl der Kämpfenden beträgt auf beiden Seiten zusammen neun und zwanzig; und unter den Bundesgenossen des Herakles befindet sich auch Theseus." Es kommen somit auf jede Seite 9—10 Figuren, welche, in ähnlicher Weise componirt, wie die Friese von Phigalia und Halikarnass, auch wenn wir nicht durch Pferde den Compositionen grössere Ausdehnung geben wollen, einen Streifen füllen, dessen Länge das Fünf- bis Sechsfache seiner Höhe beträgt.

Bei den nun folgenden Theilen häufen sich die Schwierigkeiten der Erklärung; Pausanias sagt: „Nicht die Füsse allein tragen den Thron, sondern auch Säulen, *ἴσοι τοῖς ποσὶ*, welche zwischen den Füssen stehen." Ob die Säulen den Füssen an Zahl, an Höhe, an Stärke gleich waren, werden wir erst nach dem Folgenden beurtheilen können. „Es ist aber nicht möglich, so unter den Thron zu treten, wie wir z. B. in Amyklae in das Innere des Thrones hineingegangen sind. Denn in Olympia hindern nach Art von Mauern construirte Schranken daran." Die Anordnung derselben hat bisher sämmtlichen Erklärern die grössten Schwierigkeiten bereitet. Nach der Stelle, welche sie in der Beschreibung einnehmen, mussten sie sich am Throne selbst, nicht in dessen Umgebung, befinden. Denn nach ihnen spricht Pausanias von der Rücklehne, dem Schemel, und geht dann erst zur Basis und deren Umgebungen über. Erinnern wir uns jetzt, dass an dem unteren Ende der Füsse sich nur zwei Siegesgöttinnen, wahrscheinlich an den äusseren Seiten, befanden, so wird sich für die Schranken kein passenderer Platz ermitteln lassen, als zwischen dem unteren Theile der Füsse.

Ehe wir jedoch über die Anordnung des Ganzen weiter sprechen, werfen wir einen Blick auf die Composition der Gemälde, mit denen Panaenos diese Schranken schmückte. Da

1) Vgl. V, 8, 3. Ueber die folgenden Worte des Pausanias, *οὐ γάρ* bis *Φειδίου*, vgl. Schubart S. 392 flgdd.

die vordere Seite durch die Füsse des Gottes und den Schemel zum grössten Theil verdeckt und mit einfacher blauer Farbe angestrichen war, so vertheilen sich diese Gemälde auf die übrigen drei Seiten ohne Schwierigkeiten folgendermassen:

I. 1. Herakles, der dem Atlas die Last des Himmels abzunehmen bereit ist.
2. Theseus und Peirithoos.
3. Hellas und Salamis mit dem Schiffsschnabel in der Hand.

II. 1. Herakles im Kampfe mit dem Löwen von Nemea.
2. Des Aias Frevel an Kassandra.
3. Hippodamia mit ihrer Mutter.

III. 1. Herakles, der zur Befreiung des gefesselten Prometheus erscheint.
2. Achilleus, der die sterbende Penthesilea emporhält.
3. Zwei Hesperiden mit den Aepfeln.

So haben wir auf jeder Seite drei Gruppen, eine jede von zwei Figuren, und wir dürfen demnach wohl annehmen, dass der Raum auch architektonisch in derselben Weise gegliedert gewesen sein wird. Auf dieser wandartigen Verkleidung ruhten alsdann die Querriegel, gleichsam wie ein Gebälk oder Fries auf einer Mauer. Und erst auf diesen erhoben sich die Säulen, in gleicher Reihe mit den oberen Siegesgöttinnen, welche die Füsse des Thrones im engsten Sinne bilden, während alle Theile darunter in gewisser Weise als Basis dieses Säulenbaues betrachtet werden können. Die Zahl der Säulen scheint sich aber nach den Gemälden der Schranken bestimmen zu müssen, indem am natürlichsten zwei auf jeder Seite, je eine über der Scheidelinie zweier Gemälde, angenommen werden.

Auf den ersten Blick mögen uns diese Schranken in solcher Anordnung etwas fremdartig erscheinen. Aber dieser Eindruck wird sich mildern, wenn wir bedenken, dass dieser Thron nicht ein einfacher Stuhl, sondern eben der Thron des Zeus war, welcher, wie ein zu grossen Feierlichkeiten bestimmter Königssitz, einen festen Stand und daher eine solidere architektonische Construction haben muss. Sodann aber dürfen wir die Art der Ausführung nicht unberücksichtigt lassen. Pausanias sagt, diese Schranken seien nach Art von Mauern construirt gewesen. Der Eindruck, den sie auf den Beschauer hervorbrachten, war also wesentlich verschieden von dem der

andern Theile des Thrones. Der Grund ist einfach und klar: überall sehen wir runde, mehr oder weniger erhaben gearbeitete Figuren und Verzierungen, hier dagegen Gemälde. Die blaue Farbe (κύανον), welche auf der Vorderseite allein angewendet, auch auf den andern Seiten den Grund der Figuren bilden mochte, giebt eine gewisse Tiefe, und lässt die aus Gold, Elfenbein und Ebenholz gearbeiteten Theile stark hervorspringen. Die Figuren der Gemälde, nach dem Style der damaligen Zeit ohne Schatten, nur in Contouren, die mit einfachen Tinten ausgefüllt waren, mussten ebenfalls den erhabenen Theilen in dem Gewicht der Wirkung nachstehen. So werden die Schranken in ihrer Gesammtheit mehr den Eindruck eines gemalten Vorhangs, einer leichten Verkleidung, als einer schweren Architektur hervorgebracht haben. Ja vergleichen wir nur einmal beispielsweise den Restaurationsversuch Quatremère's, so werden wir in demselben sogar den Mangel dieser Schranken empfinden, indem er mit seinen isolirten Füssen, Säulen, Querriegeln, durch die man nach allen Seiten durchblickt, mehr an ein Baugerüst erinnert, als an einen würdigen Sitz für den König der Götter.

Wir holen jetzt ein bisher übergangenes Stück in der Beschreibung des Pausanias nach: „Auf jedem der vorderen Füsse liegen thebanische Knaben von Sphinxen geraubt, und unter den Sphinxen tödten Apollo und Artemis mit ihren Geschossen die Kinder der Niobe." Voraus bemerken wir, dass über den Siegesgöttinnen und Säulen sich die Schwingen befinden mussten, welche die Füsse unter einander verbanden und das Sitzbrett trugen. Sodann ist namentlich durch die Vergleichung eleischer Münzen als sicher anzunehmen, dass der Thron Armlehnen hatte. Diese aber setzen eine Stütze voraus, welche in gewisser Weise die Fortsetzung der vorderen Füsse nach oben bildete. Dadurch ist für die Vertheilung der von Pausanias erwähnten Sculpturen eine doppelte Möglichkeit gegeben: entweder bildeten die Sphinxe die Stütze der Lehnen, und alsdann bleibt für die Niobiden nur Raum auf den Seitenschwingen; oder die Niobiden sind an den Stützen der Armlehnen angebracht und die Sphinxe ruhen auf denselben in der Weise von Akroterien. Eine völlig gesicherte Entscheidung lässt sich hier nicht geben. Der Ausdruck ὑπὸ τὰς σφίγγας würde am besten auf den zweiten Fall passen. Allein es ist

nicht abzusehen, wie die Niobiden auf den Stützen der Armlehnen genügenden Raum finden konnten, während die Schwingen die erwünschten Maasse darbieten. So können wir wohl zufrieden sein, mit den Worten des Pausanias nicht in direkten Widerspruch zu gerathen, sofern wir die Niobiden zwar nicht gerade unter die Sphinxe, aber doch auf einen tiefer gelegenen Raum, die Schwingen, versetzen.

Von der Rücklehne des Thrones erfahren wir nur, dass Phidias, auf dem obersten Theile des Thrones über dem Haupte des Gottes einerseits die Chariten, andererseits die Horen, je zu drei bildete. Eben so kurz behandelt Pausanias den Fussschemel. Es befanden sich „daran goldene Löwen und des Theseus Schlacht gegen die Amazonen in Relief, die erste Heldenthat der Athener gegen Nicht-Stammesgenossen.” Dass auch die Löwen nur in Relief gebildet sein sollten, ist für mich nicht so ausgemacht, als es Schubart [1]) behauptet, da in den Worten: *λέοντάς τε χρυσοῦς καὶ Θησέως ἐπειργασμένην ἔχει μάχην* der Singular *ἐπειργασμένην* keineswegs mit Nothwendigkeit sich auch auf *λέοντας* zu beziehen braucht. In künstlerischer Hinsicht sind gewiss rundgearbeitete Löwen als Stützen des Schemels vorzuziehen.

Endlich folgt in der Beschreibung die Basis, welche den Thron und die übrige Ausschmückung des Gottes trug. Hier wäre es besonders erwünscht, einigermassen das Verhältniss ihrer Höhe zu der des Bildes bestimmen zu können, weil davon ein grosser Theil der Gesammtwirkung abhängen musste. Pausanias hilft uns hier nur mittelbar auf die Spur, indem er die Figuren aufzählt, welche sich an der Basis fanden. Sie ordnen sich mit Nothwendigkeit in folgender Weise:

D	B	A	C	E
	1. 2. 3.	2. 1. 3.	3. 2. 1.	

A im Centrum, Aphrodite aus dem Meere aufsteigend, begleitet von Eros und Peitho.

D E an den Enden, Helios und Selene, die als Schlussgruppen grösserer Göttervereine öfter wiederkehren [2]).

1) S. 406. 2) Jahn Beiträge, S. 79 flgdd.

B C zwischen Centrum und Enden,

B	C
1. Zeus und Hera.	1. Poseidon und Amphitrite.
2. [Hephaestos und] Charis.	2. Athene und Herakles.
3. Hermes und Hestia.	3. Apollo und Artemis.

Um zu dieser streng gesetzmässigen Anordnung zu gelangen, ist es nur nöthig, unter **B 2** den Namen einer männlichen Gottheit zu ergänzen. Dies rechtfertigt sich aber durch den Text des Pausanias, indem die Worte *Ἥρα, παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις* grammatisch unrichtig sind, wenn wir *αὐτὸν* nicht auf einen jetzt ausgefallenen Götternamen beziehen wollen. — Eine Composition, welche durch einen so strengen Parallelismus ihrer Glieder verbunden ist, kann nicht zerrissen und auf verschiedene Seiten der Basis vertheilt werden, zumal da Pausanias von den letzten Figuren sagt, sie ständen *ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι*. Der Raum, den sie einnahm, musste also sehr breit bei verhältnissmässig geringer Höhe sein. Da nun nach den Maassen des Tempels die Basis kaum um vieles breiter sein konnte, als der Thron selbst, so können wir ihr auf keinen Fall die Höhe geben, welche wir als die gewöhnliche bei stehenden Figuren kennen, nämlich etwa $^1/_3$ bis $^1/_2$ derselben. Vielmehr muss sie den Eindruck einer Stufe gewährt haben, von welcher der Gott, wenn er sich hätte erheben können, mit Bequemlichkeit herabgestiegen sein würde.

Die Maasse des ganzen Bildes hatte nach Strabo [1]) Kallimachos in iambischen Versen angegeben. Pausanias aber missbilligt es, darüber Berechnungen anzustellen [2]), da ja der Gott selbst seine Billigung ausgesprochen habe, indem er auf die Bitte des Phidias um ein Zeichen einen Blitz vor dem Bilde habe niederfahren lassen, wo noch zu Pausanias Zeiten eine eherne Hydria zum Andenken aufgestellt war. Hygin und Philo sprechen von 60 Fuss, Andere sogar von 100 Fuss oder Ellen [3]). Allein der ganze Tempel mit Dach und, wie es scheint, mit Sockel hatte nach Pausanias [4]) nur eine Höhe von 68 Fuss; der innere Raum nach den neueren Berechnun-

1) VIII, p. 354. 2) So verbindet Schubart S. 406, mit Beseitigung der Worte *ἐπεὶ καὶ τὰ* bis *δόξα* als eines Glossems, welches vom Rande in den Text gekommen sei. 3) Hygin. fab. 223. Philo de sept. orb. spect. ed. Orelli, p. 12. Vibius Sequester bei Orelli, p. 142; und ebend. S. 145. 4) V, 10, 2.

gen [1]) nur von etwa 46 Fuss; die des Bildes mussten also noch geringer sein. Wollen wir nun die Verhältnisse annähernd bestimmen, so wird es nicht unangemessen erscheinen, wenn wir der Basis und dem Schemel etwa die Höhe geben, die der Mensch von seiner Länge verliert, wenn er sich auf einen hohen Sessel niedersetzt, d. i. ungefähr ein Sechstel. Wäre nun Zeus stehend 42 Fuss hoch, so würde er beim Sitzen sieben Fuss niedriger sein, von denen wir vier auf die Basis, drei auf den Schemel vertheilen können. Hätte sich aber der Gott auf der Basis stehend emporrichten können, so hätte er die Höhe des Tempels, nämlich 46 Fuss, gehabt. So erklärt sich auch der Vorwurf, den nach Strabo [2]) Einige dem Phidias darüber machten, dass es scheine, als werde der Gott, wenn er sich aufrichte, das Dach abdecken müssen. Natürlich machen die hier aufgestellten Zahlen keinen Anspruch auf genaue Wahrheit, wie es denn überhaupt rathsam erscheint, nicht zu sehr in Einzelheiten einzugehen, wo unsere Quellen kaum so weit reichen, uns ein Bild in allgemeinen Zügen zu entwerfen. Eben so wenig wage ich, über die künstlerisch-poetischen Ideen, welche der Wahl des Bilderschmuckes zu Grunde liegen mochten, eine Meinung zu äussern, wenn auch die Hoffnung nicht aufgegeben werden darf, dass es einst noch gelingen werde, wenigstens den leitenden Gedanken der Composition zu erforschen.

Ein aus vielen Theilen und verschiedenen Stoffen zusammengesetztes Bild ist schon an sich Unfällen leichter ausgesetzt, als ein einfaches Erz- oder Marmorwerk. Noch dazu aber war die Altis, wo der Zeus aufgestellt war, durch Feuchtigkeit und häufigen Temperaturwechsel berüchtigt, der Zeus also noch besonderer Schutzmittel dagegen bedürftig. Nach Pausanias und Andern [3]) bediente man sich dazu des Oeles. Dass aber das Bild mit Oel übergossen worden wäre, oder dass Verdunstung von ringsherum ausgegossenem Oele den nöthigen Schutz gewährt haben sollte, beruht gewiss auf irriger Vorstellung. Vielmehr scheint Schubart [4]) das Richtige getroffen zu haben, wenn er behauptet, dass der höl-

1) Expéd. scientif. de Morée. T. I, pl. 62 sqq. 2) VIII, p. 353. 3) Methodius bei Photius p. 293 ed. Bekker. Epiphanius adv. haer. lib. II. T. I. haeres. Origen. LXIV, p. 542 ed. Petav. 4) S. 407—413.

zerne Kern des Bildes mit Oel getränkt worden sei: denn dieser sei vor Allem zu schützen gewesen, wenn nicht das Elfenbein, auf welches an sich die Witterung einen geringeren Einfluss ausübt, durch Werfen und Springen der Unterlage ebenfalls Risse habe bekommen sollen. Für das Oel, welches bei den öfter wiederkehrenden Benetzungen herabfliessen musste, befand sich eine eigene Vorrichtung, wie Schubart meint, nicht auf dem Boden des Tempels, sondern auf der oberen Fläche der Basis. Pausanias sagt davon: der Boden vor dem Bilde sei mit schwarzem Marmor belegt; um diesen herum aber laufe eine Leiste von weissem parischen Marmor, um die weitere Ausbreitung des Oels zu verhindern. Trotz dieser Vorkehrungen und der Sorge der Phaedrynten war indessen schon 50—60 Jahre nach Phidias das Elfenbein aus seinen Fugen gegangen. Die Restauration wurde aber damals von dem messenischen Künstler Demophon so geschickt ausgeführt[1]), dass in der späteren Zeit keine weiteren Klagen über ähnliche Beschädigungen laut werden.

Ueber die spätere Geschichte des Zeusbildes genügen hier kurze Angaben[2]). Unter Caesar soll es ein Blitz getroffen haben[3]). Caligula wollte es nach Rom versetzen und durch seinen eigenen Kopf verunstalten[4]). Lucian[5]) erwähnt, dass man dem Bilde zwei der goldenen Locken gestohlen habe, jede sechs Minen an Werth; Pausanias schweigt davon und sah im Ganzen das Bild wohlerhalten. Unter Julian spricht Libanius[6]) vom olympischen Zeus, als einem noch vorhandenen Kunstwerke. Unter Theodosius II, der seit 408 regierte, soll der Tempel zu Olympia verbrannt sein, und damals hörte auch die Feier der olympischen Spiele auf[7]). Da nun bald darauf der Peloponnes auch durch die Züge der Völkerwanderung verheert wurde, so wird der Zeus kaum die damalige Zeit überdauert haben. Zwar berichtet Cedrenus[8]), dass bei dem grossen Brande in Konstantinopel 475 n. Chr. der Pallast des Lausos, und in ihm nebst anderen Kunstwerken auch der olympische Zeus des Phidias zu Grunde gegangen

1) Paus. IV, 31, 5. 2) Ausführlich handelt davon Rathgeber S. 291 flgd. 3) Euseb. praep. ev. III, 2. p. 135, 3. 4) Sueton. Calig. 22; 57; vgl. Dio Cass. 59, 28. Ioseph. Ant. Iud. 19, 1. 5) Iup. trag. 25; vgl. Timon 4. 6) Epist. 1052. p. 497. Auch Iulian, ep. 8. 7) Schol. Lucian. p. 221 ed. Jacobitz. 8) Ann. p. 322 B.

sei. Doch ist diese Nachricht nicht als vollkommen sicher anzunehmen, da in Betreff der zugleich erwähnten Kunstwerke grosse Verwirrung herrscht, und leicht eine Verwechselung mit einem anderen Zeusbilde stattgefunden haben kann.

Athenebilder.

Die zahlreichen Bilder dieser Göttin ordnen sich am besten nach den Stoffen, und wir stellen demnach die kostbarsten aus Gold und Elfenbein voran. Unter ihnen und überhaupt unter den Werken des Phidias nächst dem Zeus ist das berühmteste:

Das Bild der Athene Parthenos[1]) auf der Akropolis zu Athen. Die Hauptstellen über dasselbe finden sich bei Pausanias[2]), Plinius[3]) und Maximus Tyrius[4]). Nach diesen hatte es eine Höhe von 26 Ellen. Die Göttin war stehend gebildet, mit dem Chiton angethan, welcher bis auf die Füsse herabfiel. Sie trug auf der Brust die Aegis, welche in der Mitte mit dem Medusenhaupte geschmückt war. Auf dem Helme, der das Haupt bedeckte, lagerte eine Sphinx; auf den Seiten des Helmes Greife. In der einen Hand trug die Göttin eine Nike von vier Ellen Höhe, in der anderen den Speer. Unten an demselben und zu den Füssen der Göttin wand sich die athenische Burgschlange, nach Pausanias das Bild des Erichthonios. Auf dem Boden neben der Göttin stand der Schild, auf dessen äusserer Seite eine Amazonenschlacht, auf der inneren der Kampf der Götter und Giganten in cisellirter Arbeit dargestellt war. In dieser Amazonenschlacht war es, wo Phidias sein eigenes Bild und das des Perikles in so kunstreicher Weise angebracht hatte, dass sie nicht abgenommen werden konnten, ohne dass die Verbindung der übrigen Theile sich löste[5]). Sich selbst hatte Phidias als kahlköpfigen Alten dargestellt, der mit beiden Händen ein Felsstück erhebt; Perikles schwang in der Hand den Speer und bedeckte dadurch sein Gesicht gerade in der Mitte, aber so, dass die Aehnlichkeit auf beiden Seiten des Armes zum Vorschein kam. Selbst die tyrrhenischen[6]) Sohlen der Göttin waren mit einem Relief, dem Kampfe der Lapithen und Kentauren, verziert. Auf der Basis

1) Parthenos nach Paus. V, 11, 5 und Schol. Demosth. c. Androt. p. 597 Reiske. Clem. Alex. p. 13, 15 nennt sie Polias. 2) I, 24, 5; 7. 3) 34, 54; 36, 18. Vgl. Panofka in d. Ann. dell' Inst. II, p. 108. 4) Diss. XIV, p. 260 Reiske. 5) Plut. Per. 31. 6) Pollux VII, 86.

endlich sah man die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Göttern dargestellt[1]).

Obgleich wir uns nach dieser Beschreibung das Bild der Göttin ziemlich vollständig zusammensetzen können, so bleiben doch über einzelne wesentliche Punkte Zweifel, die sich nicht mit Bestimmtheit lösen lassen: so namentlich darüber, in welcher Hand sich die Nike befand. Genaue Nachbildungen in Erz oder Marmor, welche über die Vertheilung der Attribute Auskunft geben könnten, fehlen uns leider, oder lassen sich wenigstens nicht sicher nachweisen, da in Marmorwerken die Arme mit den Attributen fast immer restaurirt sind. Ob wir aber als solche die Bilder auf Münzen mehrerer asiatischen Städte[2]) anerkennen dürfen, scheint mir wenigstens nicht durchaus unzweifelhaft. Halten wir uns an Pausanias, so gehören der Speer und die Schlange, mindestens in ihrer Hauptmasse, auf die eine Seite. Nach den Münzen und einem Relief[3]), wo die Nike von der Rechten getragen wird, müsste dies die Linke sein, auf welcher auch der Schild seiner Bestimmung nach am besten Platz findet. Dadurch aber häufen sich auf dieser Seite die Attribute in einer Weise, welche dem künstlerischen Gleichgewicht weit weniger günstig ist, als wenn wir Speer und Schlange auf die rechte, Nike und Schild auf die linke Seite versetzen. Doch soll hiermit die Frage nicht entschieden, sondern nur ein Zweifel ausgedrückt werden, ob in den bisher versuchten Restaurationen[4]) bereits überall das Richtige getroffen sei.

In Betreff der Zusammensetzung des Bildes aus verschiedenen Stoffen erfahren wir durch Plato[5]), dass die Augen, wie das ganze Gesicht, ferner Hände und Füsse aus Elfenbein gebildet, die Augensterne aus Stein eingesetzt waren. Aus Elfenbein war nach Pausanias auch die Gorgo, nicht zu verwechseln mit dem Gorgoneion, d. i. der Aegis, auf der sich erstere befand[6]). Ausserdem mochte an den nackten Theilen der Nike Elfenbein angewendet sein. Sonst herrschte überall

1) Ueber die verschiedenen Versuche, die darauf bezüglichen Worte des Plinius (34, 19) zu emendiren, vgl. die Ausgabe von Sillig. 2) Müller u. Oest. II, 19, n. 203. Gerhard Minervenidole IV, 3. 3) Gerhard V, 5. 4) Quatremère Jup. Ol. p. 226. Gerhard S. 6 u. 21; Taf. II, 1. Schöll Mitth. S. 67 flgd. 5) Hipp. mai. p. 291 B. C. Die Stelle de republ. IV, p. 420 D. von schwarzgefärbten Augen der Statuen gehört nicht hierher. 6) Vgl. Panofka Mus. Blacas, p. 33.

das Gold vor[1]). Nur an einzelnen Theilen wird es, besonders der Farbenwirkung wegen, mit anderen Stoffen vertauscht sein, so z. B. an dem Helme, wo die Sphinx, wenn wir Plinius recht verstehen[2]), aus Erz gebildet war. Dass das Gold, 44 Talente an Gewicht[3]), abgenommen werden konnte, ist bereits erwähnt worden. Ein goldener Kranz der Nike wird noch besonders in der Schatzrechnung des Parthenon[4]) angeführt.

Wie das Klima der Altis die Anwendung von Oel erheischte, um das Zeusbild vor Verderben zu schützen, so machte die trockene Luft der Akropolis auch bei der Parthenos besondere Fürsorge nöthig. Hier war es aber Wasser und Dunst von Wasser, wie Pausanias[5]) berichtet, welches zur Erhaltung des Elfenbeines angewendet wurde.

In der späteren Zeit muss das Bild viel von seiner ursprünglichen Schönheit verloren haben. Schon Ol. 95 war eine Restauration an der Basis nöthig geworden, welche Aristokles ausführte[6]). Isokrates[7]) spricht von der Entwendung des Gorgoneion. Ol. 120 raubt der Tyrann Lachares bei seiner Flucht den ganzen abnehmbaren Schmuck[8]). In welcher Weise solche Beschädigungen hergestellt wurden, ist uns nicht überliefert. Pausanias sah das Bild aus Elfenbein und Gold. Die letzte sichere Erwähnung fällt in das Jahr 375 n. Chr., die Zeit des Valentinian und Valens[9]). Nach einer freilich nicht vollkommen zuverlässigen Nachricht soll es sogar noch am Anfang des 10ten Jahrhunderts in Konstantinopol zu sehen gewesen sein[10]).

Von Gold und Elfenbein war ferner das Bild der Athene im Tempel zu Pellene. Pausanias meldet uns von demselben nur, dass Phidias es vor der Athene auf der Akropolis und der zu Plataeae vollendet habe: VII, 27, 1.

1) Wie Panofka (Ann. II, p. 110, 111) meint, finden sich Anspielungen auf die goldene Aegis bei Bacchylides 17 ed. Boisson.; auf die goldene Lanze bei Arist. Thesmoph. v. 325. 2) Eine andere Deutung, dass eine eherne Sphinx zwischen Schaft und Spitze der Lanze angebracht gewesen sei, schlägt Schöll vor, bei Preller S. 184; N. 24. 3) Nach Philochorus beim Schol. Arist. pac. 604. Thuc. II, 13 und Plut. de vit. aer. alien. 2 sprechen in runder Summe von 40, Diodor XII, 40 von 50 Talenten. Nach einer Anekdote bei Valer. Max. I, 1, ext. zogen die Athener das kostbare Gold als einen der Göttin würdigeren Stoff dem dauerhafteren Marmor vor. 4) C. Inscr. Gr. n. 150, §. 18. 5) V, 11, 5. 6) C. I. Gr. I, p. 257. 7) c. Callim. §. 57. Vgl. Suid. s. v. Φιλέας aus Synesius enc. calv. p. 83. 8) Paus. I, 25, 5. Plut. de Is. et Os. c. 71. 9) Zosimus IV, 18, p. 192 Bekk. 10) Vgl. Jahn in d. Arch. Zeit. N. F. 15, S. 239.

Diese **Athene Areia zu Plataeae**, über deren Beziehung auf die Perserkriege wir schon früher gesprochen haben, war ein sogenanntes Akrolith: Kopf, Hände und Füsse nemlich waren aus pentelischem Marmor gearbeitet, alles Uebrige war ein stark vergoldetes oder mit feinen Goldplatten belegtes Holzbild. An Grösse gab es der ehernen Pallas auf der Akropolis wenig nach: Pausanias IX, 4, 1.

[Endlich wird auch das Bild der **Athene zu Elis** aus Gold und Elfenbein von Pausanias dem Phidias beigelegt: VI, 26, 2; Plinius jedoch schreibt es dem Kolotes zu, dem Gehülfen des Phidias in Olympia: 35, 54; und ihm werden wir daher die eigentliche Arbeit zuerkennen müssen, wenn wir auch gern zugeben, dass Phidias dem Kolotes mit Rath und That beigestanden haben mag.]

Unter den Bildern aus Erz nennen wir zuerst:

Die **Athene Promachos**, zum Andenken an die persischen Siege auf der Akropolis zu Athen aufgestellt. Der Name Promachos ist uns durch die Scholien zu Demosthenes[1]) überliefert. Dass sie zwischen Erechtheum und Parthenon stand, ergiebt sich aus Pausanias[2]) im Vergleich mit Herodot[3]), aus Münzdarstellungen[4]) und aus den Resten der Basis, die man im Jahre 1840 an dieser Stelle entdeckte[5]). Von der Grösse des Werkes giebt die Nachricht des Pausanias Zeugniss, dass Helmbusch und Lanzenspitze schon den von Sunion ankommenden Schiffern sichtbar wurden. Doch konnte die Höhe nicht 60 Fuss (ohne Basis) betragen, wenn die Angabe Strabo's[6]) richtig ist, dass der Zeus zu Tarent, (nach Plinius[7]) 40 cubiti = 60 Fuss hoch), nach dem Kolosse von Rhodos das grösste aller Kolossalbilder war. Ueber die Art ihrer Darstellung sind wir sehr im Ungewissen. Freilich hat man auf sie eine Stelle des Zosimus[8]) beziehen wollen, nach welcher sie gerüstet und wie zum Widerstand gegen die Angreifer bereit gebildet sein müsste. Aber dort ist nicht speciell von der athenischen, sondern ganz allgemein von Bildern der Promachos die Rede: *ὡς ἔστιν αὐτὴν ὁρᾶν ἐν τοῖς ἀγάλμασιν.* Die Münzen aber mit der Darstellung der Akropolis, auf denen auch

1) c. Androt. p. 597 Reiske. 2) 1, 28, 2. 3) V, 77. 4) S. Note 1 und 2 der folgenden Seite. 5) Schöll im Kunstblatt 1840, N. 75. 6) VI, p. 278. 7) 35, 39. 8) V, 6, 2.

die Promachos sichtbar ist, stehen unter einander in Widerspruch. Die einen[1]) zeigen das Bild der Göttin mit dem Schilde am Arm und dem Speer in der erhobenen Rechten; in anderen[2]) steht der Schild am Boden, und ebenso ist die Lanze auf den Boden gestützt. Was Pausanias von der Lanzenspitze sagt, passt streng genommen nur auf die zweite Art der Darstellung; jedoch würde auch bei der ersten, wenn nicht die Spitze, so doch das Schaftende der Lanze mit dem Helmbusch in gleicher Höhe sehr wohl denkbar sein; weshalb eine bestimmte Entscheidung besser nicht gegeben wird. Der Schild war mit cisellirter Arbeit, darunter dem Kampfe der Lapithen und Kentauren, geschmückt, aber nicht von Phidias selbst, sondern Mys hatte sie nach Zeichnungen des Parrhasios, der etwa ein Menschenalter nach Phidias blühte, ausgeführt. Man hat daraus schliessen wollen, dass die Athene des Phidias bis dahin unvollendet geblieben sei. Allein diese Cisellirungen sind ein von der Conception des Ganzen unabhängiger Schmuck, welcher recht wohl später hinzugefügt werden konnte[3])

Höher als die Promachos ward als Kunstwerk ein ehernes Bild der Athene geschätzt, welches nach Pausanias[4]) die Lemnier[5]) auf der Akropolis von Athen geweiht hatten, weshalb es von Lucian[6]) kurzweg ἡ Λημνία genannt wird. Die Lobsprüche, welche der letztere ihr ertheilt, berechtigen uns, auch die Nachrichten bei Plinius[7]) und Himerius[8]) auf sie zu beziehen. Plinius sagt: Phidias habe eine Minerva von so ausgezeichneter Schönheit gemacht, dass sie von ihrer Gestalt den Beinamen erhalten habe: ut formae cognomen acceperit. Man hat daraus auf verschiedene Beinamen geschlossen: *καλλίμορφος*, *καλή*, *καλλίστη*, oder formae in formosae verwandelt[9]). Am ansprechendsten bleibt aber die Vermuthung O. Jahn's[10]), dass formae die Uebersetzung des grichischen *Μορφώ* sei, ei-

1) Müll. n. Oest. Denkm. I, 20, n. 104. 2) Gerhard Minervenidole IV, 1. 3) Eine kolossale Eule, welche nach der Münze bei Gerhard von der Athene unabhängig auf dem Rande der Akropolis aufgestellt war, scheint wenigstens in späterer Zeit für ein Werk des Phidias gegolten zu haben: Hesych s. v. *γλαῦξ ἐν πόλει*. Dio Chrysost. XII, p. 195. Ihr gehören wahrscheinlich einige in neuerer Zeit gefundene Bruchstücke an. 4) I, 28, 2. 5) Wahrscheinlich die attischen Kleruchen auf Lemnos; vgl. Preller S. 185. 6) imagg. 4. 7) 34, 54. 8) Or. XXI, 4. 9) S. die älteren Erklärer des Plinius; Preller in der Arch. Zeit. 1846, S. 264 und Phidias, S. 185. Osann in der Arch. Zeit. 1848, Beilage 5. 10) Arch. Zeit. 1847, S. 63.

eines Beinamens, der zwar nur noch einmal, bei der Aphrodite in Sparta [1]), vorkommt, aber sich vollkommen aus sich selbst erklärt. Was Lucian an ihr preist: den Umriss des ganzen Gesichtes, die Zartheit der Wangen, die Symmetrie der Nase, giebt über die Darstellung im Allgemeinen keinen Aufschluss. Lehrreicher in dieser Beziehung sind die Worte des Himerius: „Phidias habe nicht immer die Athene bewaffnet gebildet, sondern auch über die Wangen der jungfräulichen Göttin Röthe ausgegossen, damit durch diese anstatt durch den Helm die Schönheit der Göttin sich züchtig verhülle: *ἐρύθημα καταχέας, τῆς παρειᾶς, ἵνα ἀντὶ κράνους ὑπὸ τούτου τῆς θεοῦ τὸ κάλλος κρύπτοιτο.* Hierdurch wird wenigstens so viel klar, dass Phidias nicht die kriegerische, sondern die friedliche Göttin, und zwar unbedeckten Hauptes darstellte. Unter den uns bekannten unbehelmten Bildern ist jedoch keines, welches sich mit einiger Sicherheit auf das Original des Phidias zurückführen liesse. Ueber zwei Epigramme, die sich auf dasselbe beziehen lassen, s. unten.

Eine dritte eherne Statue der Athene hatte nach Plinius (34, 54) Paullus Aemilius zu Rom beim Tempel der Fortuna huiusce diei geweiht. Woher sie stammte, und wie sie gebildet war, wissen wir nicht.

Bei Gelegenheit eines Wettstreites mit Alkamenes, von welchem später zu reden ist, heisst es ferner: jeder der beiden Künstler habe ein Athenebild gemacht. Ob das des Phidias eines der bereits erwähnten, und welches es gewesen sei, vermögen wir nicht zu entscheiden.

Ueber die Cliduchus bei Plinius s. unten.

Andere Götterbilder:

Apollo Parnopios, der Heuschreckenabwehrer, Erzbild auf der Akropolis zu Athen (*λέγουσι Φειδίαν ποιῆσαι*): Paus. I, 24, 8.

Hermes, Marmorbild, am Eingange des Ismenion zu Theben, neben einer Athene des Skopas aufgestellt, weshalb Beide Pronaoi genannt wurden: Paus. IX, 10, 2.

Aphrodite Urania, aus Elfenbein und Gold, zu Elis. Sie setzte den Fuss auf eine Schildkröte, das Sinnbild weiblicher Häuslichkeit, im Gegensatz zur Aphrodite Pandemos, die

1) Paus. III, 15, 8; Lykophron V. 449 u. Tzetzes.

auf einem Bock sitzend dargestellt wurde: Paus. VI, 25, 2; Plut. coniug. praec. c. 32. de Isid. et Os. c. 75. — Dass nach Libanius Angabe Phidias den Namen des Pantarkes auf den Finger dieser Aphrodite geschrieben haben sollte, ist bereits erwähnt.

Aphrodite Urania, aus parischem Marmor, in Athen unweit des Kerameikos: Paus. I, 14, 6.

Aphrodite, aus Marmor, von ausgezeichneter Schönheit, zu Rom in den Bauten der Octavia aufgestellt: Plin. 36, 15.

[Ueber den Antheil des Phidias an der später zur Nemesis umgetauften Aphrodite des Agorakritos s. diesen.

Die Göttermutter im Metroon beim Kerameikos zu Athen, von Pausanias (I, 3, 4) und Arrian (Peripl. 9) dem Phidias beigelegt, war nach Plinius (36, 17) ebenfalls ein Werk des Agorakritos. Sie war auf einem von Löwen gestützten Throne sitzend dargestellt, und hielt wahrscheinlich die Handpauke in den Händen. Der Stoff des Werkes wird nicht angegeben.

Auch der Asklepios zu Epidauros aus Gold und Elfenbein wird von Athenagoras (leg. pr. Chr. 14, p. 61 ed. Dechair) dem Phidias beigelegt. Allein Pausanias (II, 27, 2) bezeugt aus der Inschrift, dass er ein Werk des Thrasymedes aus Paros war.]

Heroische Bildwerke und Portraitbildungen.

Das Weihgeschenk, welches die Athener wegen des marathonischen Sieges in Delphi aufstellten, eine Reihe von 13 Bronzestatuen. Hauptperson, und die einzige historische darunter, scheint Miltiades gewesen zu sein, dem sich Athene und Apollo passend zur Seite ordnen. Dazu gesellten sich Erechtheus, Kekrops, Pandion, Leos, Antiochos, Aegeus und Akamas als Stammesheroen der athenischen Phylen, endlich Kodros, Theseus und Phyleus. Sie mochten je zu fünf auf beiden Seiten der mittleren Hauptgruppe geordnet sein: Paus. X, 10, 1.

Eine Amazone, nach Lucian (imagg. 4. 6) auf einen Speer gestützt, und besonders bewundert wegen der Fügung des Mundes und wegen des Nackens. Mit Lucians Erwähnung bringt man gewöhnlich die Erzählung des Plinius (34, 53) in Verbindung, welcher zufolge „mehrere ausgezeichnete Künst-

ler, obwohl sie in verschiedenen Staaten [1]) geboren waren, sich in einen Wettstreit einliessen, weil sie Amazonen gebildet hatten. Als dieselben nun im Tempel der ephesichen Diana geweiht wurden, beschloss man, aus ihnen die vortrefflichste nach dem Urtheil der Künstler selbst, welche gegenwärtig waren, auszuwählen, wobei es sich zeigte, dass es die war, welcher ein jeder den Preis nach der seinigen zuerkannt hatte. Diese ist von Polyklet, ihr folgt zunächst die des Phidias, die dritte ist von Kresilas, die vierte von Kydon, die fünfte von Phradmon." Die ganze Erzählung hat einen sehr anekdotenartigen Anstrich, gewährt aber doch ein vergleichendes Kunsturtheil alter Zeit, mag es nun von den Künstlern selbst herrühren oder nicht. Dass unter den noch erhaltenen und öfter wiederholten Amazonenbildern sich auch Nachbildungen von der des Phidias befinden, ist an sich nicht unwahrscheinlich. Die Versuche, den Beweis dafür zu führen, sind indessen bis jetzt ohne Erfolg geblieben [2]).

Von Portraitbildungen sind bereits einige angeführt worden: so die Statue des Miltiades; die Reliefbildungen des Perikles und des Künstlers selbst in Athen, so wie des Pantarkes als *ἀναδούμενος* in Olympia. Auf Pantarkes hat man aber noch zwei andere Erwähnungen bei Pausanias beziehen wollen. Die eine (VI, 4, 3) lautet: „Auch den Knaben, der sich die Siegesbinde um das Haupt legt, muss ich noch erwähnen, wegen des Phidias und seiner Kunst in Götterbildungen, während wir sonst nicht wissen, dass er noch irgend Portraitstatuen gemacht habe." Die andere (VI, 10, 2) sagt nur: „Weiterhin stand Pantarkes, Sieger im Faustkampfe der Knaben, der bekannte Liebling des Phidias." Betrachten wir diese Stellen unbefangen, so müssen wir zugestehen, dass in der zweiten nicht von einem Werke des Phidias die Rede ist, ebensowohl aber auch zweifeln, dass die erste sich auf ein Bild des Pantarkes beziehe, um so mehr, da die Stellung als *ἀναδούμενος* eine auch sonst in Kunstwerken wiederkehrende ist. Wenn endlich Pausanias ausser dieser keine anderen

1) Civitatibus für aetatibus hat Müller (Kl. Schr. II, S. 369) emendirt, da die Erzählung nur bei gleichzeitigen Künstlern einen Sinn hat, und die Künstler auch wirklich gleichzeitig lebten. 2) Vgl. Jahn über die ephesischen Amazonenstatuen, in d. Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 32 flgdd.

Portraits von Phidias Hand kennt, so wird sich diese Angabe mit unseren sonstigen Nachrichten nur in sofern vereinigen lassen, als wir sie auf die Bildnisse olympischer Sieger beziehen.

Doch mag es unentschieden bleiben, ob die beiden signa palliata aus Erz, welche Catulus beim Tempel der Fortuna huiusce diei aufstellte (Plin. 34, 54), in die Klasse der Portrait- oder der Heroenbildungen gehören.

Auch die Cliduchus bei Plinius (a. a. O.) war schwerlich, wie man früher glaubte, eine Athene, sondern das Bild einer Priesterin, die den Schlüssel als Zeichen ihrer Würde, als Tempelschliesserin und Bewahrerin, führte. Vgl. darüber die ausführlichen Nachweisungen von Preller in der arch. Zeit. N. 40, S. 261.

Endlich erwähnt Plinius unter den Erzwerken noch ein nacktes Kolossalbild, ohne über die dargestellte Person ein Wort hinzuzufügen. Die Bezeichnung „alterum colossicon" findet in den zunächst vorhergehenden und folgenden Worten keinen Gegensatz, weshalb O. Jahn [1]) an den Koloss des Nero als den einen, den des Phidias als den zweiten denkt, welcher auch in den Regionariern unter den duo colossi einbegriffen sein müsse.

[Bei dem Ruhme des Phidias ist es eine natürliche Erscheinung, dass man namentlich in den späten Zeiten des Verfalls ausgezeichnete Werke ohne Urtheil dem Phidias beilegte. Die darauf bezüglichen Nachrichten, wenn sie nicht durch ältere Auctoritäten gestützt werden, sind daher mit der grössten Vorsicht aufzunehmen, weshalb sie auch in dem eigentlichen Verzeichnisse der Werke übergangen wurden und erst jetzt der Vollständigkeit wegen nachgetragen werden sollen.

Procop (de bello Goth. IV, 21. p. 570 Dind.) spricht von einem ehernen Stiere auf einem Brunnen am Forum Pacis in Rom, will aber nicht beurtheilen, ob er von Phidias oder Lysipp sei: „denn es befinden sich an diesem Ort viele Bildwerke von diesen beiden Männern, darunter auch ein anderes von Phidias, wie die Inschriften am Bilde bezeugen."

Zu solchen vermeintlichen Bildern des Phidias in Rom gehört denn auch der eine der Kolosse auf Monte ca-

1) Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 195.

vallo in Rom, von dem es jetzt ausgemacht ist, dass seine Ausführung in die erste Kaiserzeit fällt: vgl. Wagner im Kunstblatt 1824, N. 93 flgdd.

Tzetzes (Chil. VIII, 192) erwähnt ausser einigen bekannten Werken auch eine Here, einen Apollo *ἀνθήλιος*, einen Apollokopf (ob den des *ἀνθήλιος*?) im kaiserlichen Palaste zu Konstantinopel, endlich einen Herakles,' welcher des Augias Stall reinigt.

Zu Patara in Lykien befanden sich Bilder des Zeus und Apollo nebst Löwen, welche nach Clemens Alexandrinus (Coh. p. 41 Potter) dem Phidias oder dem Bryaxis beigelegt wurden. Die Wahrscheinlichkeit spricht für Bryaxis, da dieser Künstler auch sonst in Kleinasien und auf den benachbarten Inseln beschäftigt war.

Der Kairos (Occasio), welchen Ausonius (Epigr. 12) dem Phidias zuschreibt, ist sicher ein Werk des Lysipp (w. m. s.).

Völlig unsicher sind die Nachrichten von einem Erzkolosse des olympischen Zeus mit vergoldetem Gesicht auf der Insel Cypern (Ampel. Lib. Memor. c. 8), sowie von Gemälden des Phidias auf der Insel Arados, welche dort der Apostel Petrus betrachtet haben soll (Clem. Rom. Recogn. 7, 12, 13; Homil. 12, 12; vgl. Rathgeber Allg. Encycl. III, 3, S. 193).

Ein blosses Wortspiel ist es, wenn bei Athenaeus (XII, p. 585 F) ein Geiziger zur Phryne sagt; *Ἀφροδίσιον εἶ Πραξιτέλους*, und diese antwortet: *σὺ δ' Ἔρως Φειδίου*.

Ein goldner Thron der Athene ist dem Phidias nur durch ein Missverständniss der Neueren beigelegt worden: *τῆς θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἕδος* bei Plutarch (Per. 13) und *τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ἕδος* bei Isocrates (*π. ἀντιδ.* §. 2) ist nichts anderes, als die Bildsäule der Athene Parthenos selbst.]

Dagegen haben wir keinen Grund zu zweifeln, dass Phidias sich auch mit Cisellirungen im kleinsten Maassstabe abgegeben habe. Es scheint dies eine Art Liebhaberei gewesen zu sein, welche wir bei mehreren der bedeutendsten Künstler des Alterthums wieder finden. So erwähnt Martial (III, 35) von Phidias cisellirte Fische, und anderwärts (IV, 39; X, 87, 15) im Allgemeinen Phidiaci toreuma caeli; Julian (Ep. 8, p. 377 A ed. Spanh.) eine Cicade, eine Biene und eine Fliege.

Endlich hat uns Plinius (35, 54) noch die Nachricht erhalten, dass Phidias am Anfange seiner Laufbahn Maler gewe-

sen sei. Darin liegt bei so vielen analogen Erscheinungen künstlerischer Vielseitigkeit nichts Auffallendes. Schwierigkeiten der Erklärung sind nur die Worte des Plinius unterworfen, mit denen er eines der Werke des Phidias berührt: er habe clypeum oder Olympium Athenis gemalt. Die erste Lesart hat die Auctorität der besten Handschrift für sich; und einen guten Sinn giebt auch sie; denn wenige Zeilen weiter lesen wir von Panaenos: clypeum intus pinxit Elide Minervae. Nur vermisst man freilich ungern den Namen dessen, welcher den Schild trug. Wenn ich früher [1]) an die Promachos gedacht habe, so nehme ich diese Deutung auf die Mahnung Preller's [2]) jetzt zurück, da allerdings Malereien an dem Schilde einer Statue aus Erz schwer denkbar sind. Aber auch die andere Lesart Olympium, welche man auf Malereien am Tempel des olympischen Zeus zu Athen bezogen hat [3]), bietet der Erklärung Schwierigkeiten. Dieser Tempel war zu Phidias Zeit nur halb vollendet, und bewundert ward an ihm vorzugsweise die Grossartigkeit der Anlage. Nun hätte freilich ein Theil, die Celle, welche Raum für Gemälde darbot, vollendet sein können. Allein darüber fehlen ausdrückliche Zeugnisse, wenigstens aber müsste nachgewiesen werden, dass in ihm vor der späteren Fortsetzung des Baues wirklich Handlungen des Cultus vorgenommen wurden. Dazu kommt nun noch die bestimmte Ueberlieferung, dass der Bau aus Hass gegen die Pisistratiden, welche ihn begonnen, liegen geblieben sei. Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, hat man zu einer weiteren Hypothese greifen müssen, nemlich: nicht Hass gegen die Pisistratiden sei der Grund der Unterbrechung gewesen, sondern die Besorgniss des Perikles, durch Förderung dieses Baues ähnlicher politischer Bestrebungen verdächtig zu werden, wie die waren, welche Pisistratos verhasst gemacht hatten; Kimon dagegen habe noch ohne Hehl an dem Baue fortarbeiten lassen. Wie dem auch sei, so viel ist klar, dass wir nicht über Vermuthungen hinauskommen, und da für die Zwecke unserer Untersuchungen wenig darauf ankommt, so mag auch die Frage für jetzt unentschieden bleiben.

1) Art. lib. Gr. temp. p. 29. 2) S. 167. 3) Jacobs in der Amalthea II, S. 247 flgd.

Nachdem wir die Werke des Phidias, soweit sie uns durch die Nachrichten der Schriftsteller bekannt geworden sind, aufgezählt haben, wird man vielleicht erwarten, dass wir zu einer Beschreibung der noch erhaltenen Werke übergehen, welche wir als seinem Geiste entsprungen, wenn auch nicht von seiner Hand ausgeführt betrachten dürfen; wir meinen hauptsächlich die Sculpturen des Parthenon, bei dessen Bau ja die Oberleitung von Perikles in die Hände des Phidias gelegt war. Das Feld, welches sich hier der Forschung bietet, ist sehr lockend, und eine gründliche Erörterung würde nicht abzuweisen sein, wenn es sich hier darum handelte, eine Kunstgeschichte zu schreiben. Für eine Künstlergeschichte nach den einmal festgesetzten Gränzen dagegen müssen wir die Kenntniss dieser Werke im Allgemeinen voraussetzen, und können uns nur zuweilen zur Bekräftigung dessen, was wir aus anderen Quellen ableiten, auf sie berufen.

Wir versuchen jetzt die Verdienste des Phidias um die Entwickelung der griechischen Kunst im Einzelnen nachzuweisen. Diese Aufgabe ist gewiss, wie eine der lohnendsten, so auch der schwierigsten in der ganzen Künstlergeschichte. Ueber die meisten der bedeutenden Künstler sind unsere Nachrichten weit spärlicher, als über Phidias. Aber indem ihre Vorzüge mehr in bestimmten einzelnen Richtungen abgegränzt sind, genügen oft wenige Andeutungen, um diesen bestimmten Charakter zu erkennen, gewisse Eigenthümlichkeiten selbst von einigermassen verwandten Erscheinungen zu unterscheiden. Phidias dagegen gilt im Alterthum vielfach als der Repräsentant künstlerischer Vollkommenheit überhaupt, und es muss daher häufig zweifehaft erscheinen, welchen besonderen Werth wir den Urtheilen über ihn, namentlich in Rücksicht auf seine Zeitgenossen und Nachfolger, beilegen sollen, damit er uns nicht, so zu sagen, als das Symbol der griechischen Kunst, sondern als eine bestimmte, individuelle Gestalt vor Augen trete.

Um zu diesem Ziele zu gelangen, werden wir am besten thun, die allgemeine Eintheilung zu Grunde zu legen, in welche Schorn [1]) die Thätigkeit des Künstlers überhaupt zerlegt. Die höchste Bestimmung eines Kunstwerkes ist danach lebendige Darstellung einer Idee, die von dem Geiste des Künstlers

1) Studien, S. 3 flgdd.

als freie Poesie erfasst wird; aber wie in der Dicht- und Tonkunst durch Wort und Ton, so spricht sich diese Idee in der bildenden Kunst durch eine Gestalt aus, deren Darstellung ein bestimmtes Wissen, eine Kenntniss der Formen derselben voraussetzt; und damit beides in die Wirklichkeit trete, bedarf es eines Stoffes, an welchem die Gestalt als Trägerin der Idee zur Anschauung gebracht wird, und dessen Behandlung zu diesem Zwecke den technischen Theil der künstlerischen Thätigkeit ausmacht. Diese Thätigkeit gliedert sich also in eine poetische, eine formelle, d. h. auf der Kenntniss der Form beruhende, und eine technische; und wir werden demnach den Phidias unter diesen drei Gesichtspunkten zu betrachten haben, nur dass wir in aufsteigender Ordnung zuerst von dem letzteren, von der Technik, handeln.

Schon in dieser zeigt sich das Umfassende des Phidias. Er beherrscht in technischer Beziehung die verschiedenen Gebiete der Kunst sämmtlich, wenn er auch nicht auf allen eine gleiche Thätigkeit entwickelt [1]). Wir wissen nichts von selbstständigen Bauten. Aber mag auch die Aufsicht über den Bau des Parthenon mit dem speciell architektonischen Detail nichts zu thun gehabt haben, so verlangt sogar ein Theil der statuarischen Werke, die Errichtung der Kolosse von Gold und Elfenbein, des Zeus, der Athene, eine genaue Kenntniss gerade des Mechanischen und des Technischen in der Architektur. Die Malerei übte Phidias freilich nur in seiner Jugend selbst aus. Wo sie später zur Verherrlichung seiner Werke sich nothwendig oder vortheilhaft erwies, scheint er die Ausführung stets seinem Neffen Panaenos übertragen zu haben. Aber auch nur eines solchen Künstlers sich nützlich zu bedienen, setzt schon eigene Einsicht und Erfahrung voraus. — Gehen wir nun zur Sculptur und Plastik, dem eigentlichen Felde der Thätigkeit des Phidias, über, so dürfen wir nicht übersehen, dass die Werke in Marmor der Zahl nach sehr gering sind: es werden angeführt zwei Bilder der Aphrodite, ein Hermes, ein Akrolith der Athene. Hier aber werden wir nothwendig in Betracht ziehen müssen, wie viel wohl an Marmorwerken unter seiner

1) *σοφὸς λιθουργὸς* Aristot. Ethic. ad Nicom. VI, 7 *Φειδίαι λιθοξόοι.* Hesych. II, p. 1506. *γλυφεὺς* Dion. Hal. de Dinarcho, *καὶ ἀνδριάντας χαλκουργῶν καὶ γλύφων δὲ καὶ ξέων* Tzetzes Chil. VIII, 192, v. 328.

Leitung ausgeführt sein mag. Leider sind wir über das Verhältniss, welches in dieser Beziehung zwischen Erfindung und Ausführung stattfand, nur sehr ungenügend unterrichtet. Einen Vergleichungspunkt bieten die Figuren am Fries des Erechtheum. Sie sind zufolge der theilweise noch erhaltenen Rechnung einzeln von sonst unbekannten Künstlern ausgeführt[1]). Wir müssen also der Einheit des Werkes wegen nothwendig eine einheitliche Leitung voraussetzen, durch welche der Entwurf des Ganzen vorgezeichnet war. Jene Marmorarbeiter höheren Ranges liehen dem erfindenden Künstler zunächst nur ihre Hand. Dies schliesst jedoch nicht aus, dass den vorzüglichsten unter ihnen in der Modellirung und Ausführung des Einzelnen eine gewisse Freiheit und Selbstständigkeit gewährt war; andererseits aber eben so wenig, dass der eigentliche Urheber des Ganzen zuweilen noch selbst die letzte Feile anlegte, um die volle Harmonie aller Theile herzustellen. In ähnlicher Weise, wie die Sculpturen des Erechtheum werden auch die des Parthenon entstanden sein, und zwar so, dass die Erfindung des Ganzen dem Phidias zuzuschreiben ist. Die Ausführung mochte er seinen vorzüglichsten Schülern anvertrauen, einem Alkamenes, der z. B. in Olympia den einen Tempelgiebel mit Statuen schmückte; oder einem Agorakritos, der zu seinem Lehrer in einem noch engeren Verhältnisse gestanden zu haben scheint. Dass sie nicht ausdrücklich diesem, oder einem seiner Mitschüler zugeschrieben werden, mag darin seinen Grund haben, dass ihm nicht der Ruhm der Erfindung gebührt; dass sie dagegen auch nicht speciell Werke des Phidias genannt werden, erklärt sich ebenso daraus, dass dieser, wo er die Arbeit in sicheren Händen wusste, und noch dazu stets unter Augen hatte, an der Ausführung so gut wie keinen Antheil hatte. Wollten wir daher ihren Ursprung richtig bezeichnen; so würden wir sie kaum anders, als Werke aus der Werkstatt des Phidias, nennen können. So erklärt sich auch, wie die Nemesis zu Rhamnus, die Göttermutter in Athen von den Einen dem Phidias, von den Anderen dem Agorakritos beigelegt wird. Sie mochten eben von Agorakritos in der Werkstatt des Phidias gearbeitet sein, ohne dass dieser einen anderen Antheil daran hatte, als dem Agorakritos mit seinem

1) Stephani in den Ann. dell' Inst. 1843, p. 286—327.

Rathe zur Seite gestanden zu haben, während die Besitzer natürlich dem berühmteren Namen den Vorzug gaben.

Anders ist das Verhältniss bei den Werken in Erz. Hier ist die feine Durchbildung des Modells vor dem Gusse von weit höherer Bedeutung, als bei Marmorwerken. Fremde Hülfe ist dabei in weit geringerem Maasse möglich und selbst weniger nöthig, da es sich nicht, wie bei der Ausführung in Marmor, um Zeitersparniss für den Meister handelt. Darum haben wir denn in dieser Kunstgattung weniger schwankende Angaben; vielmehr wird eine bedeutende Anzahl von Erzwerken dem Phidias einzig und allein zugeschrieben. Wie weit er auch mit dem Gusse selbst zu thun gehabt, wird uns nicht berichtet; ebenso wenig, ob er, wie Polyklet und Myron, einer bestimmten Erzgattung den Vorzug vor anderen gegeben habe. Wenn man angenommen hat, die rhetorische Beschreibung der lemnischen Athene, deren Wangen mit Röthe übergossen seien, deute auf eine künstliche Erzmischung, so ist dies gewiss eine zu gewagte Annahme. Denn mit der verschiedenen Farbe scharf abgegränzter Theile, wie der Lippen, der Augen, selbst mit der Todtenblässe einer Jokaste oder der Schaamröthe eines Athamas, welche man später einmal in Erz nachzuahmen suchte [1], hat es eine andere Bewandtniss, als mit dem Roth der Wangen, welches ohne bestimmten Umriss sich sanft verläuft.

Besonderen Ruhm aber erwarb sich Phidias in der Bearbeitung des Metalles auf dem kalten oder trockenen Wege, in der Cisellirung. Denn darauf müssen wir die Nachricht des Plinius [2] beziehen: primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur. Dabei ist natürlich primus nicht streng wörtlich, sondern in dem Sinne zu verstehen, dass Phidias „die Kunst der Toreutik zuerst offenbar gemacht und gezeigt habe, was sie leisten könne und solle — die Künstler vor ihm also sind abgewiesen, als für den Maassstab, mit welchem hier gemessen werden soll, nicht geeignet [3]." Der Ausdruck toreuma wird vorzugsweise von Geräthen, Bechern, Schalen u. s. w. mit Reliefverzierungen gebraucht, und toreumata des Phidias in diesem Sinne haben wir aus Martial und

1) Vgl. unter Silanion und Aristonidas. 2) 34, 54. 3) Jahn in d. Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, II, S. 129.

Julian früher angeführt. Um uns aber ein bestimmtes Bild von dieser Thätigkeit des Phidias in ihrem Verhältnisse zu seinen grossen Schöpfungen zu entwerfen, erinnere ich an einen Künstler der neueren Zeit, an Benvenuto Cellini: er arbeitete im Kleinsten, Schaalen, Becher, Agraffen, Figürchen an Nadeln zur Befestigung der Hutkrämpe, wie Phidias „die Cicade am Schopf"; aber gerade diese Kenntniss war ihm gewiss von wesentlichstem Nutzen, als es galt, an den Perseus durch Cisellirung die letzte Hand anzulegen. Die Arbeit war die gleiche, nur der Maassstab war verschieden. — Im Gegensatze hiermit hat man in neuerer Zeit auch die Werke des Phidias toreutische genannt, welche aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt waren, ohne jedoch für diese Anwendung des Wortes hinlängliche Belege beizubringen. Hier ist zunächst nur ein Punkt zuzugeben: dass sich nemlich an diesen Werken eine ganze Reihe toreutischer Arbeiten befand, die Relieffiguren am Throne und Schemel des Zeus, die Reliefs am Schilde und an den Sohlen der Parthenos. Allein dies waren Parerga, welche noch nicht das Hauptwerk zu einem Toreuma machen. Denken wir an die historische Entwickelung dieses Kunstzweiges zurück, so finden wir, dass die Werke aus Gold und Elfenbein vielmehr an die Stelle der alten Xoana treten; und Xoana nennt in der That Strabo [1]) den Zeus des Phidias, wie die Hera des Polyklet. Dass auch Plinius in der angeführten Stelle nicht von Arbeiten in Gold und Elfenbein, sondern von Erzarbeit spricht, ergiebt sich mit Bestimmtheit aus dem Zusammenhange, in dem seine Worte mit den später folgenden Urtheilen über andere Künstler, besonders Polyklet, stehen [2]).

Den Glanzpunkt der technischen Meisterschaft des Phidias bilden freilich die Kolosse aus Gold und Elfenbein. Denn sie verlangen ihrer Natur nach eine umfassende Kenntniss aller Zweige der künstlerischen Technik. Hier musste Phidias mehr als je auch Werkmeister sein und die Hände der verschiedensten Handwerker für seine Zwecke zu benutzen verstehen. Leider sind wir nicht hinlänglich unterrichtet, um uns ein vollständiges Bild der mannigfaltigen Thätigkeit zu entwerfen, welche ein solches Werk in Anspruch nahm. So viel leuchtet aber von selbst ein, dass auch das höchste poetisch-schöpfe-

1) VIII, p. 353 u. 372. 2) S. darüber Jahn a. a. O.

rische Talent an diesen Aufgaben hätte scheitern müssen, wenn ihm nicht die vielseitigste praktische Ausbildung die Mittel an die Hand gegeben, den Gedanken in die passenden Formen einzukleiden. Dass Einzelnes noch hier und da einer Verbesserung fähig blieb, darf uns um so weniger wundern, als bei der complicirten Technik mancherlei sich erst durch die Erfahrung bewähren musste. So werden wir denn dem Phidias keinen Vorwurf daraus machen, dass an seinem Zeus etwa achtzig Jahre nach seiner Aufstellung eine Reparatur nöthig war. Wollen wir aber Strabo's 1) Worte: Polyklets Xoana seien τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, im engsten Sinne auf die Technik beziehen, so ist auch hier zu bedenken, dass Polyklets Hera erst nach den Werken des Phidias entstanden ist.

Die formelle Seite der künstlerischen Thätigkeit hat es theils mit der Erkenntniss der darzustellenden Gestalt an sich, theils mit der Darstellung dieser Gestalt in einem bestimmten Stoffe und für einen bestimmten Zweck zu thun. Doch lässt sich namentlich in letzterer Beziehung eine scharfe Gränze zwischen Kenntniss der Form und Technik häufig kaum ziehen. Denn die Darstellung im Stoffe setzt die Kenntniss der Eigenschaften dieses Stoffes auch in sofern voraus, als dadurch die Form des Darzustellenden oft wesentlich bedingt und daher auch technisch wesentlich verschieden behandelt werden muss. So sprechen wir von Bronze-, von Marmortechnik, auch wo wir die durch den Stoff veranlasste Verschiedenheit der Modellirung im Auge haben. Diese Unterschiede aber finden wir in den guten Zeiten des Alterthums mit einer Strenge beobachtet, von welcher die neuere Zeit kaum noch einen Begriff zu haben scheint. Was Phidias anlangt, so können wir freilich bei dem Mangel sonstiger Nachrichten nichts weiter sagen, als dass die aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Sculpturen des Parthenon den strengsten Forderungen dieser höheren Marmortechnik in Behandlung des Nackten, wie der Gewänder, die vollste Genüge leisten. — Etwas mehr melden uns die Alten von der Weisheit des Phidias, seine Werke dem bestimmten Zwecke, dem Orte der Aufstellung anzupassen, oder mit anderen Worten, von seiner Kenntniss der optischen und perspectivischen Gesetze. Lehrreich ist hier besonders

1) VIII, p. 372.

die Erzählung von seinem Wettstreite mit Alkamenes. Sie ist uns zwar nur von Tzetzes [1]) überliefert, aber da ihr eine innere Wahrscheinlichkeit keineswegs abgeht, so nehmen wir keinen Anstand, sie wenigstens in den Hauptzügen als auf Thatsachen beruhend anzuerkennen. Die Athener wollten einst zwei Bilder der Athene auf hohen Säulen errichten und bestellten dieselben bei Phidias und Alkamenes. Als sie fertig, aber noch nicht an dem bestimmten Orte aufgerichtet waren, gab das Volk der Statue des Alkamenes den Vorzug. Allein das Urtheil schlug plötzlich allgemein zu Gunsten des Phidias um, als beide Statuen wirklich oben auf den Säulen standen. Ob die Statue des Phidias wirklich geöffnete Lippen, aufgeblasene Nasenlöcher hatte, wie Tzetzes sagt, mag hier unerörtert bleiben. Es genügt zu wissen, dass einzelne Theile, die früher fehlerhaft erschienen waren, durch den veränderten Standpunkt sich dem Ganzen harmonisch einfügten, und dass dies eine Folge der richtigen Beobachtung der optischen und perspectivischen Gesetze war. Es ist eine anerkannte Thatsache, dass an den griechischen Tempeln die Ecksäulen stärker sind, als die mittleren, weil die Masse des sie umgebenden Lichtes die wirkliche Stärke für den Augenschein vermindert. Nach demselben Gesetze verlangt auch eine im Freien aufgestellte Statue, um nicht mager zu erscheinen, eine grössere Fülle, als für einen geschlossenen Raum erforderlich ist. Eine Statue auf hoher Säule muss, auch wenn sie gradaus blicken soll, wegen des tieferen Standpunktes des Beschauers, den Kopf etwas unterwärts neigen. Bei kolossalen Figuren muss das Grössenverhältniss der oberen Theile wachsen, um sich mit den dem Auge näher stehenden Theilen ins Gleichgewicht zu setzen. Dass Phidias solche und ähnliche Verhältnisse bis ins Einzelne zu berücksichtigen wusste, lehrt uns nun eben jene Erzählung des Tzetzes. Will man gegen dieselbe geltend machen, dass, was der Lehrer gewusst, auch der Schüler bei ihm gelernt haben müsse, so ist dieser Grund um so weniger stichhaltig, als Feinheiten dieser Art sich nicht in wenige, leicht erkennbare allgemeine Regeln zusammenfassen lassen, sondern sich jedesmal nach den Bedürfnissen des einzelnen Falles modificiren. — Von ganz besonderer Bedeutung

1) Chil. VIII, 193.

musste aber dem Phidias die Kenntniss dieser Gesetze bei der Errichtung seiner Kolossalbilder sein. Denn nur so konnte er es erreichen, dass beim Zeus die wirklichen Maasse weit hinter dem Eindruck zurückblieben, den das Bild bei dem Beschauer hervorbrachte [1]). Zwar lässt Strabo bei dieser Gelegenheit einen gelinden Tadel durchblicken, indem es ihm scheinen will, dass die Kolossalität des Bildes fast ausser Verhältniss zu der Grösse des Tempels stehe: denn der Gott, der sitzend beinahe die Decke berühre, würde, wenn er sich aufrichten könnte, dieselbe in die Höhe heben. Aber gerade eine solche Anschauungsweise scheint es zu sein, auf welche Pausanias zielt, wenn er es tadelt, dass man sich überhaupt mit kleinlichen Messungen befasse, wo der Gott selbst ein billigendes Urtheil abgegeben habe. Sicher ist hiernach immer soviel, dass, wenn ein Tadel den Phidias traf: vielmehr ein Uebermaass an Grossartigkeit, als ein Mangel derselben Anstoss erregte. Sein Zeus mochte weniger ein Bild in dem Tempel sein, als der Tempel nur der Rahmen für das Bild.

Sprechen wir hier von der äusseren Gesammtwirkung des Zeusbildes, so dürfen wir nicht vergessen, wie viel dabei auf eine harmonische Stimmung der Farben ankam, welche durch die verschiedenen Stoffe gegeben waren. Hier musste dem Phidias seine frühere Thätigkeit als Maler von wesentlichem Nutzen sein. Denn die Malerei seiner Zeit hatte es noch nicht mit Farbeneffecten, mit dem Wechsel von Licht und Schatten zu thun, sondern begnügte sich mit ganzen ungebrochenen Tönen, durch deren Zusammenstellung nur eine dem natürlichen Eindrucke verwandte Stimmung bei dem Beschauer hervorgerufen werden sollte. Eine ähnliche Wirkung durch die Verbindung verschiedener Stoffe war auch in den Bildern aus Gold und Elfenbein zu erstreben. Aber um wie viel beschränkter hier die Mittel der Farben selbst im Verhältniss zur damaligen Malerei waren, um so viel mehr musste zur Erreichung des beabsichtigten Zweckes der feinsten Berechnung des Künstlers überlassen werden, welche zwar nicht

1) Dass dies der Eindruck war, geht aus verschiedenen Aeusserungen der Alten hervor, wenn auch die Worte bei Pausanias, welche es ausdrücklich sagen, als Glossem verdächtig sind.

die selbstständige Ausübung der Malerei, wohl aber die genaueste Kenntniss ihrer Principien und Gesetze voraussetzte.

Alle diese bisher behandelten Gesichtspunkte können jedoch für die Beurtheilung eines Kunstwerkes nicht die hohe Bedeutung haben, welche wir der dargelegten Kenntniss der darzustellenden Gestalt, also vor allem des menschlichen Körpers, beilegen müssen. Hier kann es nun auffallen, dass über die Verdienste des Phidias in dieser Beziehung so gut wie nichts ausdrücklich gemeldet wird, während man bei anderen Künstlern gewisse Verdienste, um Symmetrie, Proportionen und Aehnliches, im Einzelnen hervorhebt. Wir dürfen uns dies auf folgende Weise erklären: in jenen bestimmt abgegrenzten Lobsprüchen liegt es eingeschlossen, dass die betreffenden Künstler in der Darstellung der Dinge ihre Aufmerksamkeit vorzugsweise auf eine bestimmte formelle Richtung lenkten. Bei Phidias fand sich eine solche, übrigens oft sehr verdienstvolle Einseitigkeit nicht. Ihm war die Darstellung des Körpers einem höheren, als einem rein formellen Gesetze untergeordnet. Schönheit der Form erstrebte freilich Phidias gewiss nicht minder, als irgend ein anderer Künstler; im letzten Grunde aber war sie bei ihm nur der Ausfluss seiner poetischen, seiner idealen Richtung.

Dieses Wort Ideal schliesst das höchste Verdienst des Phidias ein, bezeichnet allein den gewaltigen Umschwung, den ein Phidias in der gesammten griechischen Kunst hervorzurufen vermochte. Diesen höchsten Begriff der Kunst in der möglichsten Schärfe zu erfassen, ist also zur Beurtheilung nicht blos des Phidias sondern der gesammten ferneren Entwickelung der griechischen Kunst von der höchsten Wichtigkeit.

Die Alten scheinen sich von dieser Art des künstlerischen Schaffens nicht immer einen hinlänglich klaren Begriff gemacht zu haben. In einer Glosse des Suidas[1]) wird gesagt, Phidias habe ἐνθουσιῶν seine Werke geschaffen. Philostratus[2]) spricht von der Thätigkeit der Phantasie bei der Kunst eines Phidias im Gegensatz zur rein mimetischen Darstellungsweise. Phantasie und Enthusiasmus oder poetische Begeisterung sind allerdings für das künstlerische Schaffen von sehr hoher Be-

1) Ἰάκωβος ἰατρός. 2) Vit. Apollon. p. 118 Kayser.

deutung, allein zur Bildung eines Ideals können sie allein nicht genügen, sie sind lediglich subjectiv. Schon bestimmter äussert sich Cicero[1]), indem er sagt: Phidias habe seinen Zeus nicht irgend einem einzelnen Menschen nachgebildet, sondern in seinem Geiste habe irgend ein vorzügliches Bild der Schönheit geruht, welches er angeschaut, in welches er sich versenkt und nach dessen Aehnlichkeit er seine Kunst und seine Hand gelenkt habe. Dieses Bild ist aber, wie sich im Verfolg der Rede ergiebt, nichts Anderes, als die platonische Idee, von welcher Plato sagt, sie entstehe nicht, sondern sei immer vorhanden, und werde ratione et intellegentia, in der Vernunft und der Erkenntniss, bewahrt. Was es also auch sei, worüber auf methodischem Wege verhandelt werden solle, (oder, auf unsere Untersuchung angewendet, was in künstlerischer Weise zur Anschauung gebracht werden soll) das sei immer auf die letzte Form und das Urbild (species) seines Genus zurückzuführen. Welches aber ist diese letzte Form und dieses Urbild eines griechischen Gottes, eines Zeus, über welche hinaus nichts Höheres, nichts Vollendeteres gedacht werden kann? Der Gott ist der Träger eines geistigen Begriffes. Aber, wie Dio Chrysostomus den Phidias sagen lässt: kein Bildner oder Maler kann den Geist an sich' darstellen. Wir nehmen daher unsere Zuflucht zu dem menschlichen Körper als der Hülle des Geistes. Aber der menschliche Körper ist nichts Absolutes, nichts Vollkommenes; er ist fortwährendem Wechsel unterworfen, er gehört einem Kinde, einem Greise, einem Manne, einem Weibe an; und in jedem dieser Alter oder Geschlechter kann er sich einem Absoluten, einer Idee nähern. Auch die griechische Gottheit ist nicht eine einzige, der Gottbegriff ist in eine Reihe von Begriffen und Persönlichkeiten zerspalten. Die Kunst hat

1) Or. 2. 3. Nec' vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Harum rerum formas appellat ideas ille non intellegendi solum, sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister, Plato; easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intellegentia contineri, cetera nasci, occidere, fluere, labi, nec diutius esse uno et eodem aetate. Quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.

also einer Reihe von Ideen durch den einzigen menschlichen Körper Gestalt zu verleihen. Um dies aber zu vermögen, ist es nöthig, dass sie die Natur zum Vorbilde nehme, nicht in den einzelnen Erscheinungen des Lebens, sondern in den Gesetzen ihrer Bildungen. Wir sagten, der Körper sei die Hülle des Geistes; aber der Geist übt auch seine Wirkung auf den Körper, und dieses Wirken findet in bestimmten Formen des Körpers seinen beständigen Ausdruck. Nun ist jeder der griechischen Gottheiten ein bestimmter geistiger Charakter eigenthümlich, welcher an bestimmten Theilen des Körpers in bestimmten Formen sich offenbaren muss. Dieser Theil in dieser Form ist vorzugsweise der Träger der Idee; und dass er in seiner grössten Schärfe und Bestimmtheit erfasst werde, ist also die Grundbedingung, durch welche allein die Lösung der künstlerischen Aufgabe überhaupt möglich wird. Handelt es sich nun schon hier um etwas, welches zu bestimmen nicht der Willkür des Künstlers überlassen bleiben kann, sondern um etwas Gegebenes, in sich Nothwendiges, so sind in allen übrigen Theilen dem Willen des Künstlers noch weit engere Grenzen gezogen. Denn wo es sich um die Bildung organischer Geschöpfe handelt, ergiebt sich mit Nothwendigkeit aus der einen Form die andere, aus den einzelnen Formen das Ganze. Allein in der Welt der einzelnen Erscheinung will freilich, wie Aristoteles[1]) sich ausdrückt, die Natur, d. h. die organische Naturkraft, organisch wirken, kann aber dieses Ziel nicht erreichen. Sie wird gehemmt und bedingt durch Zufälligkeiten, welche jedoch nicht das Gesetz der Bildung selbst aufzuheben vermögen, sondern häufig noch dienen müssen, dasselbe zu bestätigen. Der Künstler dagegen, wenn er Ideale, Gestalten, in denen eine Idee verkörpert erscheinen soll, bilden will, darf sich durch alle diese Zufälligkeiten, welche die Natur in der Wirklichkeit begleiten, nirgends binden lassen; er muss zu dem einen Theile, welcher Träger der Idee ist, alle übrigen Formen nach den organischen, nothwendigen Gesetzen der Natur hinzubilden. So hat man wohl sagen können, der Künstler gehe bei der Idealbildung über die Natur, nemlich die gewöhnliche Natur hinaus; in der That aber zeigt er uns nur die Natur in ihrer reinsten und voll-

1) Polit. I.

kommensten Wirksamkeit, die Naturkraft in ihrem Schaffen nach einem höheren, in sich nothwendigen Gesetze. — Es mag vielleicht scheinen, dass bei dieser Betrachtungsweise der künstlerischen Freiheit, der Begeisterung, dem freien Walten des Genius zu geringe Rechnung getragen, dem Wissen und dem Erkennen der Bildungsgesetze eine zu hohe Bedeutung beigelegt sei. Allerdings ist die Freiheit bedingt durch die ewigen Gesetze der Natur. Allerdings wird die Kenntniss dieser Gesetze als das Erste und Nothwendigste voraussgesetzt. Aber „das Werk des Künstlers soll nicht von diesem Wissen, sondern von dem urkräftigen Walten eines in sich sicheren, das Gesetz der Kunst nicht als ein Aeusseres befolgenden, sondern als ein Inneres erfüllenden Geistes zeugen[1])." Der Künstler soll nicht sein Werk nach den Gesetzen construiren, sondern indem dieselben in seinem Geiste ruhen, sollen sie ihn beim Schaffen des Werkes so leiten, dass dasselbe eine höhere innere Wahrheit habe, nichts Willkürliches, sondern etwas seiner Natur nach Nothwendiges sei. Der Genius aber wird sich zeigen in der Schärfe, in der Hoheit, mit welcher er die Grundidee findet, erfasst, ihr Form giebt, sie organisch in allen Theilen und im Ganzen harmonisch durchbildet. Die Göttlichkeit der Kunst wird sich gerade dadurch bewähren, dass sie uns nicht menschliche Satzungen und Willkür, sondern das strenge Walten des höheren göttlichen Gesetzes in ihren Schöpfungen zur Anschauung bringt.

Wir kehren endlich wieder zu Phidias zurück, den wir scheinbar ganz aus den Augen verloren hatten. Allein bekennen wir es nur, Phidias selbst hat uns den Weg vorgezeichnet, den wir in unserer Erörterung eingeschlagen haben. Man erzählt, dass ihm die Frage vorgelegt worden sei, nach welchem Muster (*παράδειγμα*) er den Zeus in Olympia bilden wolle[2]). Was antwortet nun Phidias? Etwa, wie Philostratus[3]) meint, er stelle sich vor den Zeus *ξὺν οὐρανῷ καὶ ὥραις καὶ ἄστροις*? Nein er verweist auf die Worte des Homer[4]):

ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,

1) E. Müller Gesch. d. Theorie d. Kunst. I, S. 2. 2) Strabo VIII, p. 354. Valer. Max. III, 7, ext. 4. Dio Chrys. XII, p. 200 ed. Morelli. Macrob. V, 13. 3) vit. Apollon. VI, p. 118 Kayser. 4) Iliad. *Α*, 528.

ἀμβρόσιαι δ᾽ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ᾽ ἀθανάτοιο, μέγαν δ᾽ ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Diese Worte aber geben nicht ein Bild von der Gewalt des Zeus in allgemeinen Zügen, sondern sie bieten etwas ganz Concretes. Der Dichter nennt ganz bestimmt die Augenbraunen und das Haupthaar. Das Erbeben des Olymp, in welchem uns allerdings die Idee von der Macht des Zeus in ihrer ganzen Hoheit vor die Seele tritt, ist nur die Wirkung der Bewegung jener Theile, durch welche er seinen Willen kund thut. *Εἰρῆσθαι γὰρ μάλα δοκεῖ καλῶς· ἔκ τε τῶν ἄλλων καὶ τῶν ὀφρύων προκαλεῖ τὴν διάνοιαν ὁ ποιητὴς ἀναζωγραφεῖν μέγαν τινὰ τύπον καὶ μεγάλην δύναμιν ἀξίαν τοῦ Διός, καθάπερ καὶ ἐπὶ Ἥρας, ἅμα φυλάττων τὸ ἐφ᾽ ἑκατέρῳ πρέπον· ἔφη μὲν γὰρ*

σείσατο δ᾽ εἰνὶ θρόνῳ, ἐλέλιξε δὲ μακρὸν Ὄλυμπον.

Τὸ δὲ ἐπ᾽ ἐκείνῃ συμβὰν ὅλῃ κινηθείσῃ, τοῦτ᾽ ἐπὶ τοῦ Διὸς ἀπαντῆσαι ταῖς ὀφρύσι μόνον νεύσαντος, συμπαθούσης δή τι καὶ τῆς κόμης[1]). Den Augenbraunen und dem Haar musste also die Kraft inne wohnen, eine solche Wirkung zu erzeugen. In diesen Theilen gewann die Idee des Zeus bei Phidias zuerst Körper. Dass dies in der That, und wie es geschehen, kann uns auch eine gute Copie, wie der Zeus von Otricoli, anschaulich machen. Es genügt ein Blick auf die Theile, welche das Auge beschatten, auf das Haar, wie es auf der Stirn emporsteigt und dann herabwallt, man möchte sagen, nicht *συμπαθούσης*, sondern *συνενεργούσης δή τι τῆς κόμης*, um zu fühlen, wie gerade in diesen Theilen sich die Gewalt des Zeus vorzugsweise ausspricht. Mit diesen Grundformen aber waren nun alle übrigen Theile in Harmonie zu setzen; der Künstler bildete sie so, wie sie nach den anatomisch-physiologischen Gesetzen des menschlichen Organismus sich in ihrem Verhältniss zu den gegebenen Formen gestalten mussten. Das ist es, was Macrobius[2]) andeuten will, wenn er sagt: nam de superciliis et crinibus totum se Iovis vultum collegisse. Die Nachweisung zu geben, dass dies wirklich der Fall ist, würde hier zu weit führen. Um jedoch die Möglichkeit einer solchen Beweisführung darzuthun, mag es mir gestattet sein, auf einen Aufsatz[3]) über einen Herakopf des Museums zu Neapel zu

1) Strabo l. l. 2) l. l. 3) Bull. dell' Inst. 1846, p. 122—128.

verweisen, dessen Formen ich als aus der homerischen Bezeichnung βοῶπις πότνια Ἥρη abgeleitet nachzuweisen versucht habe. — Nur auf diese Weise erklärt es sich, wie die Ideale eines Phidias und verwandter Geister bei den Griechen allgemeine Geltung erlangen konnten. Sie waren nicht Bildungen einer subjectiven Phantasie, denen, wenn sie auch von noch so hoher Vortrefflichkeit gewesen wären, doch andere eben so berechtigte Phantasien entgegengestellt werden könnten, wie, um ein hervorragendes Beispiel anzuführen, noch neben dem Moses eines Michelangelo auch andere Bilder des jüdischen Gesetzgebers recht wohl denkbar wären. Die griechischen Ideale waren objective Bilder, welche die Berechtigung, die Gewähr ihres Daseins in sich selbst trugen, weil sie streng den Gesetzen desselben entsprachen. Deshalb konnte und durfte an ihnen nichts Wesentliches verändert werden, weil mit dem Theile auch das Ganze in Frage gestellt worden wäre. Und darin liegt der Grund, dass auch wir noch das Bild eines Zeus, einer Athene selbst ohne äussere Abzeichen erkennen; denn überall sind die Grundformen, auf denen das innere geistige Wesen beruht, unverändert geblieben.

Wollen wir jedoch die ganze Grösse der Verdienste des Phidias ermessen, so dürfen wir schliesslich seine historische Stellung nicht ausser Augen lassen. Es ist nicht meine Absicht, zu behaupten, dass Phidias allein und einzig durch die Kraft seines Genius die Kunst mit einem Male, wie mit einem gewaltigen Sprunge, zum Gipfel der Vollkommenheit emporgeführt habe. Auch er hatte seine Vorarbeiter. Wir haben oben die Verdienste eines Kalamis, Pythagoras, Myron im Einzelnen erörtert, und an ihnen gesehen, wie auf dem gesammten Gebiete der Kunst sich ein Streben nach freierer Entwickelung zeigt. Doch dürfen wir einen Punkt nicht übersehen: während sonst die Kunst gerade in ihren erhabensten Leistungen der Religion dienstbar zu sein pflegt, knüpft sich der Ruhm der genannten Künstler am wenigsten an ihre religiösen Werke. Ihre Götterbilder mögen die ihrer Vorgänger in der körperlichen Durchbildung weit übertroffen haben: dass sie aber in geistiger Beziehung auf einer wesentlich verschiedenen Grundanschauung beruhten, wird wenigstens nirgends ausdrücklich bemerkt. Nur eine Nachricht ist uns in dieser Beziehung über einen Künstler erhalten, der, zwar etwas älter als Phidias, doch noch gleich-

zeitig mit ihm arbeitete, nemlich Onatas; und diese Nachricht bestätigt nur, was wir über seine jüngeren Zeitgenossen vermutheten. Er bildet seine schwarze Demeter theils nach einem alten Vorbilde, theils nach Traumerscheinungen. Hier haben wir auf der einen Seite noch ganz den alten, durch religiöse Satzung geheiligten Typus, auf der andern Seite das Streben nach Idealität. Allein, selbst um sich nur theilweise Geltung zu verschaffen, muss auch dieses Streben wieder zur Religion, sei es auch selbst zu einer Art von religiösem Betruge, seine Zuflucht nehmen. Um den letzten Schritt zu voller Freiheit zu thun, war ein Geist nöthig, der sich seiner eigenen Ueberlegenheit bewusst war. Phidias wagte ihn, indem er alle willkürlichen Satzungen verachtete und als Gesetz nur das innere Wesen der darzustellenden Dinge selbst anerkannte.

Und das ganze Alterthum wurde von dem Eindrucke seiner Werke überwältigt und verkündete sein Lob bis in die spätesten Zeiten hinab. Fassen wir daher diese Lobsprüche einmal etwas genauer in's Auge, um daraus den Charakter seiner Idealbilder, wo möglich, noch genauer zu bestimmen. Berühmt ist der Ausspruch: Phidias allein habe Ebenbilder der Götter gesehen, oder allein sie zur Anschauung gebracht [1]), ein Gedanke, der sich ähnlich in einem Epigramme des Philippos von Thessalonike [2]) wiederfindet:

Ἢ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ εἰκόνα δείξων,
Φειδία, ἢ σύ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος.

Auch auf einen Römer, wie den Aemilius Paullus, machte der olympische Zeus den gewaltigsten Eindruck; ihm erschien mindestens der homerische Zeus verkörpert, wenn nicht gar der Gott selbst gegenwärtig [3]). Plinius [4]) nennt ihn unnachahmlich, Spätere preisen seinen Anblick gerade wie ein Zaubermittel, welches alle Sorge und alles Leid vergessen mache [5]). Für uns wichtiger ist es, wenn Quintilian [6]) angiebt, man habe Phidias für einen noch bedeutenderen Künstler in der Bildung der Götter als der Menschen gehalten; sein Zeus habe sogar der bestehenden Religion noch ein neues Moment hinzugefügt: so sehr komme die Majestät des Werkes dem Gotte selbst

1) Strabo l. l. Vgl. Photius Bibl. p. 37 F Bekker. 2) Anall. II, p. 225. 3) Polyb. Exc. XXX, 15, 3. Plut. Paull. Aem. 28. Livius 45, 28. 4) 34, 54. Vgl. Cic. Brut. 64 Hortensii ingenium ut Phidiae signum simul adspectum et probatum est. 5) Arrian Epict. I, 6. Dio Chrys. XII. p. 209. 6) XII, 10, 9.

gleich. Hier ist ausgesprochen, was sich auch aus der Betrachtung seiner Werke ergiebt, dass sich Phidias vorzugsweise der erhabensten Aufgabe der Kunst, der Bildung der Götter, zugewendet hatte. Darum preist auch Dionys von Halikarnass[1]) an ihm das streng Ehrbare, Grossartige und Würdevolle (*τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικὸν*), ebenso Demetrius[2]) das Grossartige *καὶ τὸ ἀκριβὲς ἅμα* (s. unten). Diese Eigenschaften schliessen natürlich Schönheit und Anmuth nicht aus, sondern setzen eine gewisse Art derselben sogar voraus. So wird von Dio Chrysostomus[3]) die *χάρις τῆς τέχνης* am Zeus bewundert, und ein dem Sylla ertheiltes Orakel[4]) verbindet *τὸ κάλλος* mit dem *μέγεθος* als Eigenschaften dieses Werkes. Die lemnische Athene endlich erhielt sogar von ihrer Schönheit einen Beinamen. Aber gerade bei diesem Werke werden wir daran erinnern müssen, dass der Begriff der Schönheit ein sehr schwankender ist, der je nach den verschiedenen Standpunkten sehr Verschiedenes bezeichnet. Es sind uns zwei Epigramme[5]) erhalten, welche einen und denselben Gedanken in nur wenig veränderter Fassung aussprechen: wer die knidische Aphrodite des Praxiteles sehe, der werde den Ausspruch des Paris über die Schönheit der Göttin für gerecht halten; betrachte man aber dann die Athene des Phidias, so müsse man den Paris einen Rinderhirten schelten, dass er an solcher Schönheit kalt vorübergegangen sei. Die Zusammenstellung dieser beiden Meisterwerke gewährt uns den richtigen Maassstab, um die besondere Art der Schönheit in den Werken des Phidias näher zu bestimmen. Die Aphrodite des Praxiteles war sinnlich schön, so dass sie auch auf den roheren, weniger gebildeten Beschauer reizend wirkte; bei der Athene des Phidias leuchtete aus der körperlichen Form die geistige Schönheit hervor; um diese aber zu würdigen, wird auch bei dem Beschauer ein gebildeter Geist mit Nothwendigkeit vorausgesetzt. Dieses Streben nach geistiger Schönheit im Gegensatz zur sinnlichen spricht sich aber bei Phidias selbst in der Wahl der Gegenstände aus. Ausser dem Zeus, dem erhaben-

1) de Isocr. p. 95 ed Sylb. 2) de elocut. §. 14. 3) Or. XII, p. 209. Vgl. p. 215 die Stelle, wo es heisst, dass das ganze Wesen des Zeus, Majestät, Ernst, und doch wieder Milde, Friede u. s. w. in dem Bilde des Zeus ausgesprochen sei. 4) Plut. Syll. 17. 5) Anall. I, p. 262, von Hermodor; III, p. 200, n. 248.

sten der Götter, ist es besonders Athene, die Göttin vorzugsweise geistiger Kräfte, welche er in seinen Werken verherrlicht. Zwar kennen wir auch mehrere Bilder der Aphrodite von Phidias; allein selbst wenn wir nicht davon unterrichtet wären, dass die liebreizende, nacktgebildete Göttin einer nachfolgenden Entwickelungsperiode angehörte, so könnte uns schon die Bezeichnung als Aphrodite Urania, die bei zweien dieser Bilder wiederkehrt, hinlänglich darüber belehren, dass der Künstler die Göttin in ihrer würdigsten Gestalt und nach ihrem erhabensten Begriffe aufgefasst hatte[1]. In entgegengesetzter Weise können wir zu der gleichen Bemerkung durch die Amazone des Phidias geführt werden. Sie war ein vorzügliches Werk, Lucian rühmt an ihr einige Theile als besonders musterhaft, und sie musste zu seiner Zeit sogar ein Lieblingsstück der Kenner sein. Dennoch ward nach Plinius Erzählung Phidias in der Amazonenbildung von Polyklet übertroffen. Es war eben der Gegenstand nicht einer so erhabenen geistigen Auffassung fähig, wie sie der innersten Natur des Phidias, ich möchte sagen, Bedürfniss war; das Ideal, welches überhaupt hier erstrebt werden durfte, war mehr ein Ideal körperlicher Vollendung. Dieses Verhältniss steigert sich natürlich noch mehr bei blosser Portraitbildung, welche, wenn auch das Bild des Darzustellenden noch so geistig gefasst wurde, wie es bei vielen der griechischen Portraits wirklich der Fall ist, doch den Charakter des rein Menschlichen im Gegensatz zum Göttlichen nicht abstreifen kann und darf. So bietet uns denn Phidias die wunderbare Erscheinung dar, dass, wo er in einem Zweige der Kunst minder vollkommen erscheinen sollte, der Grund nicht in mangelnder geistiger Befähigung, sondern in der zu grossen Gewalt und Erhabenheit seines Geistes zu suchen ist.

Wir haben geglaubt, die Grösse des Phidias im poetischen Schaffen zuerst und mit besonderem Nachdruck hervorheben zu müssen. Aber der Genius mag noch so gewaltig, seine Ideen mögen noch so erhaben sein: um ihnen Gestalt zu verleihen, ist die gründlichste Kenntniss dieser Gestalt selbst die erste, durch nichts Anderes zu ersetzende Vorbedingung.

1) Die Erzählung beim Schol. Greg. Naz. (ap. Gaisford Catal. Mss. Clark. p. 36), dass der Anblick der Aphrodite des Phidias den Beschauer zu Wollust reize, beruht auf Misverständniss, oder ist spätere Erfindung.

Dass nun die Alten gerade dieser Seite des künstlerischen Verdienstes bei Phidias verhältnissmässig so wenig Erwähnung thun, berechtigt nicht, ihm dasselbe abzusprechen. Im Gegentheil kann uns eben dieses Schweigen den Beweis liefern, dass diese Vorbedingung in ihrem höchsten Sinne erfüllt sein musste; in dem Sinne nemlich, dass, wo die Idee, wie bei Phidias, künstlerische Gestalt angenommen hat, auch die höchste Vollendung der Form nicht als ein selbstständiges Verdienst hervortritt, sondern nur als ein Ausfluss der Ideen selbst erscheint. Und in der That bewundern wir an den aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Gestalten vorzugsweise nicht sowohl einzelne Schönheiten, als die ganze Schöpfung. Denn nicht die Natur nachgebildet, ihr nachgeschaffen hat Phidias. Die neuere Naturwissenschaft betrachtet es als einen ihrer schönsten Triumphe, dass es ihr gelungen, aus den fossilen Resten urweltlicher Thiere uns die Natur derselben mit wissenschaftlicher Sicherheit wieder vor Augen zu führen, diese Thiere in der Idee wieder zu schaffen. Sie bildet ex ungue leonem. Aehnlich Phidias: denn er ist es, auf den die Entstehung dieses Sprüchwortes zurückgeführt wird, indem er einzig aus der Klaue bestimmte, wie der ganze Löwe, dem sie angehörte, erscheinen musste [1]). Mag diese Erzählung immerhin das Gepräge einer Anekdote tragen: für die Art und Weise, wie Phidias die Natur anschaute, legt sie uns ein gewichtiges Zeugniss ab. Denn sie liefert uns den Beweis, dass Phidias, wie er vermöge seiner idealen Richtung darauf hingewiesen war, Gestalten von einem vollkommenen, makellosen Organismus zu schaffen, so auch bei dem Studium der Form vor Allem den organischen Zusammenhang des Einzelnen mit dem Ganzen in's Auge fasste. In welcher bestimmten Weise sich nun dieses Studium in den Werken des Phidias offenbarte, bezeichnen die Alten mit einem einzigen Worte. Dio Chrysostomus [2]) lässt den Phidias sagen, er unterscheide sich von seinen Vorgängern *κατὰ τὴν ἀκρίβειαν τῆς ποιήσεως*, und in dem schon oben angeführten Urtheile des Demetrius [3]) wird als Kennzeichen der Werke des Phidias ausser dem *μεγαλεῖον*, der Grossartigkeit, auch *τὸ ἀκριβὲς ἅμα* hingestellt. Wir vermögen diesen Ausdruck mit einem Worte nicht zu übersetzen.

1) Lucian. Hermot. 54. 2) Or. XII, p. 210. 3) de eloc. §. 14.

„Zierlichkeit der Ausführung im Detail" ist eine Uebertragung, welcher gerade τὸ ἀκριβὲς abzugehen scheint. Eher könnte man von Sauberkeit der Ausführung sprechen, in sofern wir darunter eine solche verstehen, welche von allem Ungehörigen gereinigt ist. Noch mehr aber liegt in diesem Ausdrucke der Begriff der Schärfe, der Präcision. Wir verlangen ἀκρίβεια namentlich vom Gesetzgeber und vom Richter. Denn da Gesetz und Recht die Grundpfeiler aller staatlichen Ordnung sind, so muss das Gesetz scharf, fest und bestimmt umrissen, das Recht in der schärfsten, strengsten Anwendung des Gesetzes ertheilt werden. Fassen wir das Wort in dem Urtheile über Phidias in der gleichen strengen Bedeutung, so gewinnen wir dadurch einen schönen Gegensatz zu dem μεγαλεῖον. Das Grossartige der Idee setzt auch Grossartigkeit der Form voraus. Aber gerade in dem Streben nach dieser schwindet leicht die Feinheit und Schärfe, und macht einer mehr massigen, theils zu schwülstigen, theils zu verschwimmend weichen Behandlung Platz. Als Beispiel dafür mag uns ein berühmtes Werk dienen, welches lange als ein Muster des grossen, hohen Styles gegolten hat: der Herakles-Torso des Belvedere. Und wer wollte auch jetzt noch die Grossartigkeit der Anlage läugnen? Aber vergleichen wir ihn nur mit dem Ilissos, oder dem sogenannten Theseus des Parthenon, so wird sich Niemand des Eindrucks erwehren können, dass die einzelnen Formen, namentlich in ihren Begränzungen, der Schärfe und Bestimmtheit entbehren, dass die elastische Spannung, das lebensvolle Ineinandergreifen der Muskeln fehlt, und an die Stelle kräftiger Fülle häufig Geschwollenheit und Gedunsenheit getreten ist. Alles aber, was hier mangelt, das finden wir im höchsten Grade der Vollendung an jenen Figuren des Parthenon. Hier meinen wir wirkliches Leben zu schauen, hier glauben wir im Stande zu sein von jedem Theile nach seinem Zwecke, nach seiner Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen uns volle, klare Rechenschaft zu geben. Wir bewundern, wie sich diese Figuren, gleich einer tadellosen Pflanze aus dem Saamenkorn, aus der Idee des Künstlers entwickelt haben. Da sind keine üppigen Auswüchse, aber eben so wenig irgend eine Dürftigkeit bemerkbar, sondern alles ἐς τὸ ἀκριβέστατον seinem eigensten Wesen, seinem innersten Zwecke entsprechend. Wir loben nicht Einzelnes, die Symmetrie, die Euryth-

mie, die Proportionen: wir finden diese Vorzüge alle vereinigt, aber keinen in so hervorstechender Weise erstrebt, dass dadurch die Darstellung der Ideen, die harmonische Entfaltung derselben nach allen Seiten hin hätte beeinträchtigt werden können. Die Reinheit der Formen war nicht etwa, wie in dem Kanon des Polyklet, selbst Zweck, sondern nur das Mittel zur Erreichung eines höheren Zweckes. Gerade durch dieses Einhalten bestimmter Schranken, welches alle dem vorgesetzten Zwecke fremde Reizmittel absichtlich verschmäht, erhalten wir den Eindruck einer höheren Wahrheit, und gerade dadurch macht sich diese Wahrheit, weil ohne störenden Beigeschmack, nur um so bestimmter und reiner fühlbar.

Wenn wir sonach das Wesen der Formenbildung bei Phidias in dem Unterordnen der Form unter die Idee erkannt haben, so wie in der Erfüllung aller der Forderungen, welche von Seiten der Idealbildung an die Form gestellt werden können, so ist damit natürlich nicht ausgeschlossen, dass auch in seinen Werken manche Einzelnheiten durch den hohen Grad ihrer Vollendung die Bewunderung des Beschauers noch besonders herausfordern konnten. Und in der That bleiben uns noch einige solche Lobsprüche zu betrachten übrig, die sich indessen keineswegs als im Widerspruch mit unserer obigen Auffassung befindlich, vielmehr als eine Bestätigung derselben deuten lassen: wir meinen, was Lucian über die Lemnische Athene und über die Amazone des Phidias bemerkt. An der ersteren rühmt er [1]) den Umriss des ganzen Gesichtes, das Zarte der Wangen und das symmetrische Verhältniss der Nase. Um nun aus dem Lobe der Theile einen Schluss auf den Charakter des Ganzen zu machen, wird es nicht überflüssig sein, zu erinnern, dass die Lemnierin ein Werk aus Erz war, einem Stoffe, der eine wesentlich andere Behandlung der Form, als z. B. der Marmor bedingt. Das Erz verlangt Weichheit und Fülle in geringerem Maasse, als sie im Marmor erreichbar ist; vermag aber dagegen die Form schärfer und bestimmter und zu grösserer Feinheit durchzubilden, etwa wie der Kupferstich in der Feinheit der Linien den Steindruck zu überbieten vermag. Auf eine solche Behandlung aber lässt sich nament-

1) Imagg. 4: *τὴν τοῦ παντὸς προσώπου περιγραφὴν καὶ παρειῶν τὸ ἁπαλὸν καὶ ῥῖνα σύμμετρον.*

lich das Lob der Wangen deuten. Der Ausdruck ἁπαλὸν wird z. B. von Homer auf die Haut des Halses unter dem Kinn, auf die Haut in der Hand eines Freiers angewendet, welche den Bogen zu spannen ausser Stande ist. Auch bei der Lemnierin werden wir daher nicht sowohl von Weichheit, als von Zartheit der Wangen sprechen müssen. Von diesem Lobe aber lässt sich, dem Wesen der Formenbildung gemäss, das andere kaum trennen. Die Nase, gerade zwischen den Wangen, der Umriss, durch welchen diese umschrieben werden, müssen natürlich diesen Charakter der Zartheit theilen. Vergleichen wir nun aber damit den Ausspruch des Himerius: Phidias habe Röthe über die Wangen der Göttin ausgegossen, sowie das in den früher erwähnten Epigrammen enthaltene Lob, so muss sich uns die Ueberzeugung aufdrängen, dass auch hier wieder die Zartheit und Feinheit der Bildung einem höheren, als einem bloss sinnlichen Zwecke dient und vorzugsweise darauf berechnet ist, die geistige Schönheit, den milden Adel der jungfräulichen Göttin recht eindringlich fühlbar zu machen. — Einer ähnlichen Deutung unterwerfe ich denn endlich auch das Lob, welches Lucian [1]) der Amazone des Phidias spendet. Die Bildung des Mundes (στόματος ἁρμογὴ) und der Nacken mögen an sich unnachahmlich gewesen sein. Aber vergessen dürfen wir nicht, dass sich gerade im Munde der Charakter der Festigkeit, des Muthes ausprägt, dass auf der Bildung des Nackens auch die ganze Haltung des Kopfes beruht, in welcher sich ebenfalls die kriegerische Befähigung der Amazone aussprechen musste. Das Lob dieser Theile scheint also auch hier in seinem letzten Grunde dadurch bedingt, dass in ihnen der Gedanke, die Idee des Künstlers mit besonderer Schärfe und Präcision körperliche Gestalt und Form angenommen hatte.

Doch genug der Erörterungen, die uns immer nur wieder auf einen und denselben Punkt zurückführen. Ist dieser Umstand, wie wir hoffen, nicht die Folge einer einseitigen Auffassung, so liegt vielleicht in demselben sogar eine Gewähr dafür, dass in der Forschung der richtige Weg eingeschlagen wurde. Thöricht zwar wäre es zu glauben, dass in wenigen Sätzen die ganze Erhabenheit des künstlerischen Genius eines

1) l. l.

Phidias sich ergründen lasse. Wie einmal unser jetziges Wissen beschaffen ist, bleibt dieses eine Aufgabe, deren Lösung in ihrem vollen Umfange wohl niemand zu unternehmen wagt, so wenig als irgend jemand den Phidias in der Kunst erreicht zu haben vorgeben möchte. Unsere Aufgabe musste sich nur auf den Versuch beschränken, ein Bild des Künstlers in wenigen allgemeinen, aber, wo möglich, so bestimmten Zügen zu entwerfen, dass sie einer weiteren Ausführung als feste Grundlage dienen könnten. Diese selbst aber verlangt ein ausgebreitetes und vielseitiges Studium, nicht des Phidias allein, sondern der gesammten griechischen Kunst, die in ihm ihren Höhepunkt erreicht. Nur zwei Richtungen, nach welchen sich dasselbe bewegen muss, mögen hier erwähnt werden: zuerst die genaueste formelle und stylistische Untersuchung der Werke des Phidias, seiner Schüler und seiner Zeitgenossen; sodann die Erforschung des poetischen Zusammenhanges in den vielgegliederten Compositionen eines Götterbildes, wie der Zeus, eines Tempels, wie der Parthenon. Gelingt es einst auf diesem Wege das Bild des Phidias in seinen feineren Formen uns vor Augen zu stellen, so ist es schon Gewinn genug, wenn die bisher gewonnenen Resultate nur den Nutzen der Punkte gewährt haben, welche dem Künstler bei der Anlage eines Werkes in Marmor zur Richtschnur dienen, aber verschwunden sind, sobald es zur höchsten Stufe der Vollendung geführt ist.

Polyklet.

Erste Pflicht bei der Erörterung über Polyklet ist es, ihn, nächst Phidias den gepriesensten Künstler des ganzen Alterthums, in seiner vollen Persönlichkeit als einen Einzigen anzuerkennen und zu vertheidigen. Denn Thiersch[1]) hat in Folge seiner zwei Ageladas auch den Polyklet, abgesehen von einem jüngeren Namensgenossen, welcher gegen Ol. 100 blüht, in zwei Personen zu spalten versucht. Den Beweis dafür soll ihm Plinius liefern, welcher [2]) von einem Polyklet aus Sikyon spricht, während bei Pausanias wiederholt ein Argiver dieses Namens erscheint. Thiersch will daher bei seiner Scheidung nach dem Vaterlande ausdrücklich „die Urkunde", d. h. das

1) Ep. Not. S. 62 flgdd. 2) 34, 55.

Zeugniss des Plinius und des Pausanias, für sich in Anspruch nehmen, welche nach seiner Meinung den Sieg über die Vermuthung davon tragen müsse. Sehen wir genauer zu: sollte Plinius von dem berühmten Polyklet aus Argos wirklich nichts erfahren haben, dagegen ausführlich von einem Sikyonier berichten, welcher selbst nach Thiersch's Ansicht dem Argiver weit nachstände? Pausanias aber, der ja ausdrücklich zwei Künstler desselben Namens, den Lehrer und den Schüler des Naukydes, unterscheidet, sollte er des Sikyoniers mit keinem Worte Erwähnung thun? Wie aber verfährt, alles andere zugegeben, Thiersch mit seinem urkundlichen Sikyonier? Man sollte hoffen, er werde dieses Schoosskind mit besonderer Liebe pflegen. Im Gegentheil: alle die schönen Werke, alle die Lobsprüche, welche die Urkunde bei Plinius diesem ertheilt, entreisst er ihm und erkennt sie dem Argiver zu. Für den Sikyonier bleibt kein einziges Werk mit Sicherheit übrig, vielmehr nur dasjenige, was bei Plinius als Tadel oder als minder lobenswürdig an Polyklet gerügt wird. Ist unter solchen Umständen nicht die Annahme weit einfacher und natürlicher, dass der Künstler, welcher der Schule von Argos angehörte, welcher dort sein bedeutendstes Werk aufstellte, nach diesem seinem zweiten Vaterlande Argiver genannt wurde, auch wenn er in Sikyon geboren war, noch dazu, wenn wir bedenken, wie eng beide Städte durch Freundschaft und Verwandtschaft nicht nur in der Politik, sondern gerade auch in den Kunstschulen verbunden waren?

Sehen wir nun weiter, ob die Angaben über die Zeit eine Scheidung in zwei Personen nöthig machen. Plinius [1]) setzt Polyklet in die 90ste Olympiade: eine Zeitbestimmung, die offenbar von der Aufstellung der Hera in Argos hergenommen ist, deren Tempel Ol. 89, 2 (423 v. Chr.) abbrannte [2]). Ausserdem nennt ihn Plinius Schüler des Ageladas. Da dieser nun, wie wir gesehen haben, noch Ol. 81, 2 thätig sein konnte, so liegt in beiden Angaben nichts, was sich nicht auf eine einzige Person beziehen liesse. Ferner sucht Thiersch einen Stützpunkt für seine Ansicht in einer Stelle des Plinius [3]), in welcher Telephanes aus Phokis, der für Xerxes und Darius thätig war, mit Polyklet, Myron und Pythagoras verglichen wird. Die

1) 34, 49. 2) Thuc. IV, 133. 3) 34, 68.

Reihenfolge dieser drei Namen soll hier in der Weise für die Zeitfolge entscheidend sein, dass Polyklet ein Vorgänger des Myron und Pythagoras, und mit Telephanes ein Zeitgenosse des Darius gewesen sein müsse. Allein Plinius behält bei der Zusammenstellung der drei Namen unter Ol. 90 eben diese Reihenfolge bei; eben wegen der sicheren Zeitbestimmung des Polyklet durch die Hera in Argos, obwohl die beiden andern zu jener Zeit schwerlich noch am Leben waren. Wollte aber Thiersch consequent sein, so musste er auch aus der Stellung, Xerxis atque Darii, folgern, dass hier nicht von dem ersten, sondern von Darius Nothus die Rede sei; und er durfte dies mit um so grösserer Wahrscheinlichkeit, als dieser gerade in dem Jahre des Tempelbrandes zu Argos zur Regierung kam, Telephanes dadurch also recht eigentlich als Zeitgenosse des bekannten Polyklet erscheint. — Nicht übersehen dürfen wir endlich, wie häufig und wie eng Phidias und Polyklet als Zeitgenossen mit einander verbunden werden, während nach Thiersch's Annahme Phidias mit den entgegengesetzten Endpunkten seiner Thätigkeit wohl diejenige der beiden Polyklete noch berühren, eigentlich aber doch gerade in der Mitte zwischen beiden stehen würde.

So viel über die Haltbarkeit der äusseren Gründe, durch welche Thiersch seine Meinung zu vertheidigen gesucht hat. Sie soll aber zugleich auf inneren Gründen beruhen, nemlich auf der Unmöglichkeit, die verschiedenen Nachrichten über die künstlerischen Verdienste und Mängel des Polyklet auf eine und dieselbe Person zu beziehen. Ich werde versuchen, den Gegenbeweis zu liefern, jedoch nicht auf dem Wege der Polemik, sondern indem ich ein Bild von der Persönlichkeit des Polyklet entwerfe. Finden darin alle die verschiedenen Angaben ihre Stelle, ja gewinnt das Bild gerade durch das, was Thiersch als widersprechend verwerfen will, erst volles Leben, so hoffe ich, der Widerlegung im Einzelnen überhoben zu sein.

Wir beginnen, wie gewöhnlich, mit der Aufzählung der Werke:

Das Bild der H e r a im Tempel bei Argos, aus Gold und Elfenbein, von kolossaler Grösse, aber kleiner als die verwandten Werke des Phidias (Strabo, VIII, p. 372). Die Göttin sass auf einem Throne, die Stirn mit dem Stephanos geschmückt, auf welchem die Figuren der Chariten und Horen

in Relief dargestellt waren. In der einen Hand trug sie einen Granatapfel, in der andern das Scepter, auf dessen Spitze mit Bezug auf die Hochzeit des Zeus der Kuckuk sass. Dies ist alles, was Pausanias (II, 17, 4) über das Bild berichtet. Ein Epigramm der Anthologie (Anall. II, p. 202, n. 5 von Parmenio) lehrt uns über die äussere Gestalt nichts, als was sich ohnehin von selbst versteht, dass nemlich die Göttin bekleidet war. Noch allgemeiner sind die Lobsprüche in einem Epigramme des Martial (X, 89) gehalten. Maximus Tyrius (Diss. XIV, §. 6) nennt die Göttin λευκώλενον, ἐλεφαντόπηχυν, εὐῶπιν, εὐείμονα, βασιλικὴν, ἱδρυμένην ἐπὶ χρυσοῦ θρόνου. Die Münzen von Argos zeigen uns nur den Kopf mit der Stirnkrone (Müller u. Oest. Denkm. I, fig. 132). Tertullian endlich (de cor. mil. 7) spricht von einer das Bild der Göttin umgebenden Rebe, von der wir uns nach seinen Worten keine bestimmte Vorstellung machen können, sowie von einem Löwenfelle, welches unter den Füssen der Göttin ausgebreitet war. Nach seiner Meinung sollte dadurch der Triumph der Hera über ihre beiden Stiefsöhne, Dionysos und Herakles, angedeutet sein.

Ausserdem können wir von Götterbildern nur noch eins mit Sicherheit dem älteren Polyklet beilegen:

den Hermes, der sich einst zu Lysimachia befand: Plin. 34, 56.

[Dass der Zeus Philios zu Megalopolis (Paus. VIII, 31, 2) von dem jüngeren Polyklet, dem Schüler des Naukydes, war, vermuthen wir deshalb, weil Megalopolis erst Ol. 102, 2 gegründet ward; wobei freilich zugegeben werden muss, dass die Statue, wie manche andere, älter und aus einer der arkadischen Städte dorthin versetzt sein konnte.

Die Bilder des Apollo, der Artemis und Leto im Heiligthum der Artemis Orthia auf dem Berge Lykone, zwischen Argos und Tegea, waren aus Marmor. Da wir in diesem Stoffe kein Werk von dem älteren, von dem jüngeren wenigstens eins mit Sicherheit nachweisen können, so spricht auch hier die Wahrscheinlichkeit dafür, diese Bilder dem letzteren beizulegen.]

Der Heroenbildung gehört an:

Herakles Ageter, nach Plinius 34, 56: Herculem, qui Romae, hegetera arma sumentem.

Herakles, der die Hydra tödtet, von Cicero erwähnt: de orat. II, 16.

Die Amazone zu Ephesos, welche von ihm im Wettstreit mit anderen Künstlern aufgestellt war, und welche für vorzüglicher, als selbst die des Phidias erkannt wurde: Plin. 34, 53.

Athletenbildungen. Bei den folgenden Statuen olympischer Sieger müssen wir es unentschieden lassen, ob sie Werke des älteren oder des jüngeren Polyklet waren.

Aristion aus Epidauros, Sieger im Faustkampfe der Männer: Paus. VI, 13, 4.

Kyniskos aus Mantinea, im Faustkampfe der Knaben: VI, 4, 6.

Pythokles aus Elis, im Pentathlon: VI, 7, 3.

Thersilochos aus Kerkyra, im Faustkampfe der Knaben: VI, 13, 4.

Xenokles aus Maenalos, im Ringkampfe der Knaben: VI, 9, 1.

Daran zu zweifeln, dass Polyklet als Künstler ersten Ranges überhaupt Siegerstatuen gemacht habe, sehe ich keinen Grund, um so weniger, als seine Kunst gerade nach dieser Richtung hin sich bewegte. Denn zu seinen berühmtesten Werken gehören gerade einige Jünglingsgestalten und unter diesen vor allen:

Der Diadumenos und der Doryphoros: der erste molliter iuvenis, ein Jüngling von mehr weichen Formen, wie er sich die Binde um das Haupt legt, der andere, viriliter puer, ein kräftiger mannhafter Knabe mit dem Speer: Plin. 34, 55. Von dem Diadumenos besitzen wir wahrscheinlich noch einige Nachbildungen, z. B. die Statue im Palast Farnese zu Rom [1]), die Reliefdarstellung auf einem Cippus im Vaticanischen Museum [2]). Welcker [3]) betrachtet diese beiden Figuren als Seitenstücke in dem Sinne, dass sie die zwei entgegengesetzten Lebensrichtungen der männlichen Tugend und der Verweichlichung nach der Auffassung des gleichzeitigen Sophisten Prodikos darstellten. Es fragt sich indessen, ob der Künstler beide, um neben einander zu stehen, gemacht habe. Später

1) Müller u. Oest. I, 31, n. 136. 2) Beschreibung Roms II, 2, S. 122. 3) Kl. Schr. II, S. 482.

wenigstens scheint der Diadumenos einzeln verkauft worden zu sein, zu dem beispiellosen Preise von hundert Talenten, der ihn bei den Laien besonders berühmt machen musste. Ueber die künstlerische Bedeutung des Gegensatzes ist unten ausführlicher zu sprechen. Dort ist auch zu untersuchen, ob wir Welcker beizustimmen haben, wenn er [1]) einen ähnlichen Gegensatz in zwei andern Werken des Polyklet vermuthet, in dem schon erwähnten Herakles Ageter, und dem

Artemon, mit Beinamen Periphoretos: Plin. l. l. Das Alterthum scheint unter diesem Namen und Beinamen zwei verschiedene Personen gekannt zu haben, den von Anakreon erwähnten Weichling, der sich in einer Sänfte herumschleppen liess, und einen Mechaniker zu Perikles Zeit, welcher bei der Beaufsichtigung des Baues seiner Kriegsmaschinen wegen seiner Lahmheit sich ebenfalls herumtragen lassen musste. (S. über beide Plut. Per. 27).

Der Doryphoros wird gewöhnlich für identisch mit der berühmten Figur gehalten, welche unter dem Namen Kanon bekannt war, weil „die Künstler von ihr, wie von einem Gesetze, die Grundregeln der Kunst ableiteten": Plin. l. l. Diese Ansicht scheint dadurch eine Bestätigung zu erhalten, dass nach Cicero (Brut. 86) Lysipp die Statue des Doryphoros seinen Lehrmeister nannte und an einer andern Stelle (Orat. 2, 5) derselbe Schriftsteller sie als das vorzüglichste Werk des Polyklet hinstellt, wie den Zeus als das Meisterstück des Phidias. Allein Lysipp konnte, wie Thiersch (N. S. 119) bemerkt, gerade an dem Doryphoros besonderen Gefallen finden; und, was die folgenden, freilich nicht völlig unzweideutigen Worte des Plinius anlangt: Polycletus .. diadumenum fecit, idem et doryphorum viriliter puerum fecit et quem canona artifices vocant .., so scheinen sie ebenfalls auf zwei verschiedene Statuen hinzudeuten. Wir müssen nemlich Thiersch beistimmen, wenn er nach dem fast manierirten Gebrauch des Plinius interpungirt: .. puerum. Fecit et quem ... Denn gegen den Vorschlag Anderer, zu schreiben: fecit, quem et ..., spricht die Auctorität der besten Handschriften. Dass endlich bei dem Kanon nicht, wie bei den vorhergehenden und nachfolgenden Werken, eine bestimmte Handlung näher bezeichnet wird,

1) Im Rh. Mus. 1835, 3, S. 155 flgd.

kann nicht auffallen, da der Kanon wirklich, wenn auch im besten Sinne, nur eine Art akademischer Figur gewesen zu sein scheint. Doch hiervon weiter unten. Hier sei zunächst nur erwähnt, dass Polyklet die Regeln, welche er im Kanon praktisch angewendet, auch theoretisch in einer Schrift auseinandergesetzt hatte. Daraus erklärt sich vielleicht, dass Tzetzes (Chil. VIII, 191) den Polyklet auch zum Maler machen will, indem er durch ein Misverständniss γράφειν, schreiben, mit ζωγραφεῖν, malen, verwechselte.

Ferner nennt Plinius (l. l.):

„destringentem se", einen Athleten, der sich von dem Staube der Palaestra reinigt; also einen ἀποξυόμενος (vgl. Plin. 34, 62); „nudum talo incessentem", was man fälschlich von einem Würfelspieler verstanden hat. Müller dagegen (Hdb. §. 120, 2) übersetzt richtig talo incessere in das Griechische zurück mit ἀποπτερνίζειν (vgl. Jacobs zu Philostr. p. 435). Die Figur stellte demnach einen Ringer dar, der seine Kunst besonders in der Anwendung der Ferse zu zeigen suchte.

Zwei Knaben, ebenfalls nackt, die mit Würfeln spielten und deshalb unter dem Namen Astragalizontes bekannt waren. Sie standen zu Plinius Zeit „in atrio imperatoris Titi", und wurden von Manchen für das vollendetste Werk des Alterthums gehalten.

Zwei Kanephoren aus Erz erwähnt Cicero in seinen Reden gegen Verres: IV, c. 3 §. 5. Dieser hatte sie dem Mamertiner Heius geraubt. Sie waren nicht gross, aber von vorzüglicher Schönheit, in jungfräulicher Haltung und Kleidung und trugen nach athenischem Gebrauche heilige Geräthe mit erhobenen Händen auf ihren Häuptern.

Dass Polyklet auch in der Toreutik ausgezeichnet war, erfahren wir durch Plinius (s. unten) und Martial (VIII, 50). Die Anspielungen dagegen bei Juvenal (III, 217; VIII, 102) sind nicht nothwendig auf Toreumata im engeren Sinne zu beziehen. Noch weniger ist aber bei Athenaeus (V, p. 206 E) von einem Toreuten Polyklet die Rede, der noch dazu von dem Argiver unterschieden werden müsste; sondern von dem Geschichtschreiber dieses Namens aus Larissa.

Endlich war Polyklet auch Architekt. Er hatte das Theater und Rundgebäude (Odeum) neben dem Tempel des

Asklepios zu Epidauros gebaut. Pausanias äussert sich darüber folgendermassen (II, 27, 5): „Die römischen Theater mögen sich vor dem des Polyklet wohl durch den allerwärts angebrachten Schmuck, das der Arkader in Megalopolis durch seine Grösse vor ihm auszeichnen. Welcher Architekt aber wäre im Stande, gegen Polyklet hinsichtlich der Harmonie oder der Schönheit in die Schranken zu treten?"

Sämmtlich verdächtig sind die Nachrichten, die von Polyklet als Maler reden. Ein Misverständniss des Tzetzes ist bereits erwähnt worden. Ein Epigramm des Pollianus (Anall. II, p. 440, n. 5) legt ihm ein Gemälde der Polyxena bei: gerade diesen Gegenstand hatte aber Polygnot behandelt. Ein anderes Epigramm des Tullius Geminus (Anall. II, p. 279, n. 3) handelt von einer Darstellung des noch in der Unterwelt vom Blitze des Zeus heimgesuchten Salmoneus. Hier scheint allerdings der Ausdruck χεὶρ κάμεν auf die Thätigkeit des Bildhauers zu deuten. Der Gegenstand passt indessen besser für ein Gemälde, als für eine Statue; und dazu kommt, dass Polyklet hier Thasier genannt wird, wodurch wir berechtigt werden, den Namen des Polygnot an seine Stelle zu setzen. Nach Beseitigung dieser Angaben wird endlich die Annahme gestattet sein, dass auch in einem Gedichte des Gregor von Nazianz (in Tollii Itin. Ital. p. 66) der Name des Polyklet nur aus Versehen zwischen Malern angeführt wird.

Vielfältige Zeugnisse des Alterthums kommen uns zu Hülfe, um ein klareres Bild von dem Verdienste des Künstlers zu entwerfen. Freilich fühlen wir auch hier die Lückenhaftigkeit, mit der die Nachrichten der Alten auf uns gekommen sind. So, um bei der Technik zu beginnen, sagt uns Plinius [1]), dass Polyklet des delischen Erzes sich bediente, während Myron dem aeginetischen Erze den Vorzug gab. Aber schon bei Myron haben wir bemerken müssen, dass uns diese Nachricht von keinem Nutzen ist, weil wir die Unterschiede beider Erzmischungen nicht kennen. — Mehr lernen wir durch die Nachricht des Plinius über die Toreutik des Polyklet, namentlich da sie mit einer andern über das Verdienst des Phidias in diesem Kunstzweige im engsten Zusammenhange steht. Denn wie dieser die Kunst der Toreutik zuerst offenbar ge-

1) 34, 10.

macht und gezeigt habe, was sie leisten solle (primus artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur: 34, 54), so habe Polyklet diese Wissenschaft zur Vollkommenheit erhoben und die Toreutik so durchgebildet, wie Phidias begründet (hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse: §. 56) [1]. Hier handelt es sich also um eine regelmässige Entwickelung unter wenigstens äusserlich sehr verwandten Umständen. Wir wissen, dass Polyklet, wie Phidias, sich mit der speciell sogenannten Toreutik, der Cisellirung edler Metalle für Werke kleinen Umfanges abgab. Mochten auch Arbeiten dieser Art von Beiden mehr als eine Unterhaltung, als eine Erholung betrachtet werden, so dienten sie doch zugleich als Vorübung für die Durchführung des Einzelnen an den umfangreicheren Bronzewerken. Denn zu der letzten Vollendung nach dem Gusse genügte nicht mehr die künstlerische Genialität, sondern war eine Menge von Fertigkeiten und Handgriffen erforderlich, wie sie nur durch lange Erfahrungen gesammelt werden können. Gerade daraus erklärt sich, wie hier dem Polyklet auch nach den Leistungen eines Phidias noch ein Fortschritt möglich war. Ganz dasselbe scheint von der Kunst der Arbeit in Gold und Elfenbein zu gelten, die freilich nicht mit der Toreutik zu verwechseln ist, aber doch in vielen Einzelnheiten ihr verwandt war. Auch in ihr werden von Strabo [2] die Werke des Polyklet in Rücksicht auf τέχνη, künstlerische Ausführung, über die des Phidias gesetzt, wobei freilich nicht sicher zu entscheiden ist, ob das Lob ihrer grösseren Schönheit auf die blosse Technik, oder allgemeiner auch auf vollendetere formelle Durchbildung zu beziehen ist.

Was nun diesen formellen Theil der Kunstübung betrifft, so weit er auf der Kenntniss der darzustellenden Gestalt beruht, so haben wir gesehen, dass er bei Phidias gänzlich dem poetischen, idealen Schaffen untergeordnet war. Anders bei Polyklet. Bei ihm hat die formelle Behandlung der Körper nicht nur ihre selbstständige Bedeutung, sondern der Künstler strebt selbst mit bestimmtem Bewusstsein danach, ihr diese Bedeutung zu verschaffen; ja noch mehr, er versucht sogar, als der erste, so viel wir wissen, die Regeln dieser Kunst

1) Vgl. Jahn in d. Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, II, S. 129. 2) VIII, p. 372.

nicht nur als Künstler in einem Kunstwerke, sondern auch theoretisch in einer eigenen Schrift, dem Kanon, darzulegen. Sein Augenmerk war dabei hauptsächlich auf die Proportionen des menschlichen Körpers gerichtet, als auf welchen die wahre Schönheit desselben vorzugsweise beruhe. Nach Chrysipp bei Galen [1]. waren in der Schrift alle Symmetrien des Körpers dargelegt, d. h. das wechselseitige Verhältniss aller verschiedenen Theile zu einander, wie „des Fingers zum Finger, aller Finger zur flachen Hand, der Hand zur Handwurzel, der Handwurzel zum Ellnbogen, des Ellnbogens zum Arm und so jedes Theiles zum andern." Genau nach diesen Regeln hatte nun Polyklet einen Körper, den Kanon, wirklich gebildet, und zwar von solcher Vorzüglichkeit, dass er den nachfolgenden Künstlern lange Zeit als Norm und Regel galt und eifrig studirt wurde; ja dass man sogar sagte: ihm allein sei es gelungen, die Kunst selbst in einem Kunstwerke darzustellen (solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur: Plin. 34, 55).

Wir suchen jetzt das Wesen dieses Kanon näher zu bestimmen, und benutzen zu diesem Zwecke zunächst eine Stelle des Lucian [2]), in welcher er uns zeigen will, wie ein Tänzer körperlich beschaffen sein müsse. Dies glaubt er nicht besser thun zu können, als wenn er dabei von dem Kanon des Polyklet ausgeht: er soll nicht zu hoch und nicht übermässig lang, aber auch nicht klein und zwerghaft, sondern streng ebenmässig sein (*ἔμμετρος ἀκριβῶς*), nicht zu fleischig, denn das wäre ungehörig, aber auch nicht übermässig mager, denn das würde ihm ein skelett- oder todtenartiges Ansehen geben. Damit verbinden wir die Bemerkungen Galen's an einer andern Stelle [3]). Wie er *σύμμετρον* nennt, *ὅπερ ἑκατέρου τῶν ἄκρων ἴσον ἀπέχει*, so bezeichnet er noch besonders das richtige Verhältniss der Theile zu einander, auf welches es in dem Kanon des Polyklet abgesehen sei, als *τὸ μέσον ἐν ἐκείνῳ τῷ γένει*, als dasjenige Maass, welches je bei einem bestimmten Geschlechte einem Menschen, einem Pferde, einem Stiere u. s. w., zwischen den zwei Extremen jedesmal die rechte Mitte halte. Denken wir dabei an die Werke Polyklet's zurück, unter denen die Jünglingsgestalten in ruhiger Haltung oder in geringer Bewe-

1) *π. τῶν κ. Ἱππ. κ. Πλ.* V, 3. 2) de saltat. 75. 3) *π. κρασ.* I, 9.

gung die vornehmste Stelle einnehmen, und hören wir dazu das Urtheil Quintilian's [1]): dass Polyklet das gewichtigere Alter gemieden und nichts über glatte Wangen hinaus gewagt habe; so gelangen wir zu dem Schlusse: dass Polyklet's Streben gewesen sei, absolute, ganz allgemein gültige Regeln über die Proportionen des menschlichen Körpers in seinem mittleren Durchschnitt nach Grösse, Alter u. s. w. aufzustellen. Von welcher Art dieselben sein mochten, können uns am besten die von Vitruv [2]) angegebenen Maasse lehren, welche das Verhältniss der einzelnen Theile zum Ganzen in festen Zahlen ausdrücken. Er fügt hinzu, dass die alten Maler und berühmten Bildhauer sich an diese Maasse gehalten hätten, und es wäre demnach sogar möglich, dass er sie direct von Polyklet's Kanon entlehnt hätte. Doch kann darüber nur eine eigene zu diesem Zwecke veranstaltete genaue Untersuchung noch erhaltener Denkmäler Aufschluss und Sicherheit gewähren.

Da nun aber ein vollkommener Körper in der gemeinen Wirklichkeit nicht existirt, jenes mittlere Maass also erst durch Beobachtung oder Berechnung gefunden werden muss, so können hier je nach der Annahme verschiedener Ausgangspunkte auch verschiedene Resultate erzielt werden, und unter diesen Voraussetzungen auch neben einander auf Gültigkeit Anspruch machen. Wir würden daher über den besonderen Charakter der polykletischen Proportionen noch immer in Ungewissheit sein, gäbe uns nicht ein Wort des Varro bei Plinius [3]) einen Anhaltspunkt. Er nennt nemlich die Bildsäulen des Polyklet quadrata. In diesem Ausdrucke nun hat Thiersch einen scharfen Tadel sehen wollen, der unmöglich dem Begründer der Proportionslehre zur Last fallen könne, und daher einem älteren Polyklet aufgebürdet werden müsse. Aber was bedeutet quadratum, das griechische *τετράγωνον*, auf den menschlichen Körper angewendet? neque gracile neque obesum [4]), compactis firmisque membris [5]); also gerade dasselbe, was Galen und Lucian vom Kanon des Polyklet aussagen. Dazu kommt aber, dass jenes Urtheil des Varro über Polyklet im engsten Zusammenhange mit einem andern über Lysipp zu fassen ist. Polyklet's Figuren sind quadrata, „vierschrötig", wenn man sie mit denen des Lysipp vergleicht, welcher eine neue Proportionslehre auf-

1) XII, 10, 8. 2) III, 1. 3) 34, 56. 4) Cels. II, 1. 5) Suet. Vesp. 20.

stellt: nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando, nemlich: capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur. Grund und Absicht dieser Veränderung giebt Lysipp selbst in dem Ausspruche an: ab illis factos quales essent homines, a se quales esse viderentur. Ein Tadel liegt also in der Bezeichnung des Varro lediglich vom Standpunkte des Lysipp aus. Wie weit jedoch dieser zum Tadel berechtigt war, und ob nicht mindestens ein eben so starker Tadel ihn trifft, werden wir erst später zu untersuchen haben. Für jetzt halten wir uns nur an die Thatsache, dass die Körper des Polyklet weniger zierlich und schlank, als fest und kräftig waren. [Das weitere Urtheil des Varro, Polyklet's Statuen seien paene ad exemplum, wie die Bamberger, paene ad unum exemplum, wie die übrigen Handschriften des Plinius darbieten, habe ich hier absichtlich ausser Acht gelassen. Beide Lesarten geben einen Sinn. Denn von dem Vorwurf einer gewissen Gleichförmigkeit, auf welchen die zweite zielt, werden wir weiter unten den Polyklet auch ohnehin nicht völlig freisprechen können. Unter welchem Gesichtspunkte aber seine Werke den Späteren paene ad exemplum, fast ganz nach dem lebenden Vorbilde, ohne Idealität gebildet erschienen, vermögen wir erst später aus genauer Darlegung der gänzlich veränderten Anschauungsweise der Natur seit Lysipp nachzuweisen.] Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, dass der Auctor ad Herennium [1]) als mustergültigen Theil an den Werken des Polyklet die Brust, wie an denen des Myron den Kopf, an denen des Praxiteles die Arme, bezeichnet. Und allerdings musste bei der meist ruhigen Haltung seiner Statuen ein grosser Theil der Gesammtwirkung auf der schöngegliederten Durchführung der Brust als des Stammes beruhen, von welchem die übrigen Glieder erst ihre Bewegung erhalten. Ebenso mochte aber auch ihre Breite und Kräftigkeit zu jener Bezeichnung als quadrater Staturen leicht Veranlassung geben.

Niemand wird das Verdienst leugnen wollen, welches sich Polyklet durch die Aufstellung seines Kanon um die Kunst erworben hat. Durch die wissenschaftliche Begründung mussten die Resultate seiner Studien Allgemeingut werden und man-

1) IV, 6.

cher Verirrung der Kunst von vorn herein hemmend in den Weg treten. Aber eben so wenig dürfen wir uns verhehlen, dass solche Normalproportionen, wenn sie ausschliesslich angewendet werden, dem Ausdruck der Individualität vielfachen Abbruch thun müssen. Dass Polyklet von dieser Einseitigkeit nicht frei war, lehrt das schon angeführte Urtheil des Quintilian; und nur durch eine solche Auffassung werden wir den Widerspruch lösen können, welchen man in einem Urtheil (des Varro) bei Plinius [1]) hat finden wollen. Während nemlich das Alterthum das Verdienst des Polyklet um die Proportionen auf alle Weise hervorhebt, heisst es dort von Myron: er sei numerosior in arte quam Polycletus et in symmetria diligentior. Wir müssen hier auf einen Ausdruck Lucian's zurückkommen, wonach ein Tänzer, gleich dem Kanon Polyklet's, ἔμμετρος ἀκριβῶς sein soll. Die Maasse seines Körpers nemlich sollen sich innerhalb der festen Normen und Gesetze bewegen, welche wir aus den vollkommensten Bildungen der Natur als allgemeingültig aufstellen, indem wir sie, wie in der Poesie das Metrum, auf mathematische Verhältnisse zurückführen. Wie aber in der Kunst der Rede die Prosa das ἔρρυθμον und ἔμμετρον, als der Poesie eigenthümlich, sogar absichtlich vermeiden, trotzdem aber auf das εὔρυθμον und εὔμετρον ihre Aufmerksamkeit richten muss [2]), so muss sich auch in der bildenden Kunst jenes normale Maass nach der verschiedenen Thätigkeit eines Körpers und nach den auf ihn einwirkenden Einflüssen modificiren, jedoch auch hier, je nach der Stetigkeit dieser Einflüsse, wieder nach bestimmten, in geringerem Umfang geltenden Gesetzen. Auf ihrer Beobachtung nach den mannigfaltigsten Richtungen beruhte aber, wie wir schon früher nachgewiesen haben, das Verdienst des Myron, während bei Polyklet überall das Streben nach allerdings an sich vollkommneren, reineren Verhältnissen, aber auch in mehr einseitiger Weise, hervortritt.

Für die formelle Seite der künstlerischen Thätigkeit des Polyklet müssen wir endlich noch eine Nachricht des Plinius in Betracht ziehen: es sei eine Eigenthümlichkeit seiner Statuen, dass das Gewicht der Körper auf einem Schenkel ruhe: proprium eius est ut uno crure insisterent signa excogitasse.

1) 34, 58. 2) Vgl. Dion. Hal. de comp. verb. p. 28 Sylb.

Da Plinius sagt, die Art dieser Stellung sei eine Neuerung des Polyklet, so hat auch hier Thiersch geglaubt, an einen älteren Künstler dieses Namens denken zu müssen, indem diese Neuerung älter als die Zeit des Phidias sei. Das Beispiel indessen, welches er zum Beweise der letzten Behauptung beibringt, die sogenannte Barberinische Muse, der Apollo Citharoedus in München, ist übel gewählt. Denn dieses Werk gehört gewiss vielmehr der Epoche der griechischen Kunst in Rom, als der Zeit des Ageladas an. Dass übrigens von Bildsäulen in ruhiger Stellung, nicht von bewegten Gestalten die Rede sei, behauptet Thiersch selbst. Bei diesen aber bietet das excogitasse, selbst auf einen Zeitgenossen des Phidias angewendet, noch einen völlig richtigen Sinn dar, wenn wir nur uno crure insistere in strenger Bedeutung auffassen. Die Sitte der ältesten Kunst war es, die Last des Körpers auf beide Füsse gleichmässig zu vertheilen. Von diesem Punkte an giebt es mehrfache Uebergangsstufen, je nachdem der eine Fuss mehr oder minder in Anspruch genommen wird. Je weniger es der Fall ist, desto leichter wird die Haltung der Figur erscheinen: denn je weniger von den zum Tragen bestimmten Kräften in Anspruch genommen werden, desto mehr bleiben zur Verfügung, um jeder Störung des Gleichgewichts abzuhelfen, desto grösser also erscheint die Sicherheit der Stellung. Polyklet's Verdienst ist es, durch Ueberlegung herausgefunden zu haben, wie man mit möglichst geringem Kraftaufwand der menschlichen Figur einen festen Stand zu geben vermöge, nemlich indem die volle Hälfte der Tragkraft, der eine Fuss, so gut wie ganz ausser Mitwirkung gesetzt wird. Bis zu diesem Punkte brauchte nicht einmal ein Phidias gegangen zu sein, und ist er auch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gegangen, da bei der Würde seiner Göttergestalten ein geringeres Maass von Leichtigkeit der Haltung sogar der Idee des Künstlers entsprechender sein musste. Aber auch selbst den Fall gesetzt, dass dieser Fortschritt dem Phidias in einzelnen seiner Werke nicht fremd geblieben sei, so ist es immer noch Eigenthümlichkeit genug für Polyklet, diesen Punkt im Princip festgestellt und nach demselben ausschliesslich oder mit Vorliebe gehandelt zu haben. Wer seinen eigenen Augen mehr, als fremden Worten traut, der möge z. B. die Giustinianische Pallas und den sogenannten Antinous des Belvedere mit ein-

ander vergleichen, um das Verhältniss zu erkennen, wie es etwa zwischen Phidias und Polyklet obgewaltet haben mag. Wie schön sich aber der Fortschritt des Letzteren in die ganze Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst einfügt, wird sich später noch deutlicher zeigen, wenn wir in einer Eigenthümlichkeit praxitelischer Werke lediglich einen weiteren Schritt auf der von Polyklet eingeschlagenen Bahn erkennen.

Bereits in den bisherigen Erörterungen haben wir uns zuweilen Hindeutungen auf die geistige oder poetische Seite der Kunst des Polyklet erlauben müssen. Doch wird es angemessener sein, dieselbe, auch auf die Gefahr hin, uns zu wiederholen, einer ganz abgesonderten Betrachtung zu unterwerfen. Blicken wir, ohne Rücksicht auf die Urtheile des Alterthums, zunächst auf die von Polyklet behandelten Gegenstände, so ist es gewiss nicht reiner Zufall, dass von Götterbildern kaum mehr, als eins, oder wenigstens nur eins von hervorragender Bedeutung, nemlich die Hera von Argos, angeführt wird. Fast noch weniger treten uns Heroenbilder von einer bestimmten Individualisirung entgegen. Hochberühmt ist dagegen eine Amazone, nach Allem, was wir über ähnliche Darstellungen wissen, gewiss weniger das Bild einer einzigen Persönlichkeit, als dieser ganzen Klasse kriegerischer Frauen. Sodann finden wir einen molliter iuvenis, einen viriliter puer, einen Apoxyomenos, talo incessens, Würfelspieler, und endlich den Kanon, sämmtlich Knaben- und Jünglingsgestalten, und nicht als Bilder einzelner Personen, sondern als Vertreter ganzer Klassen nach bestimmten Thätigkeiten. Auch bei den olympischen Siegerstatuen, sofern wir einige derselben ihm beilegen dürfen, scheint strenge Individualisirung keineswegs immer verlangt worden zu sein. So erkennen wir denn schon aus dieser Betrachtung eine künstlerische Persönlichkeit, welche von der des Phidias in ihrem Grundwesen gänzlich verschieden sein musste. Eine ausdrückliche Bestätigung dieser Ansicht gewähren uns aber auch die bestimmten Zeugnisse des Alterthums, unter denen das des Quintilian [1], als das ausführlichste, hier

1) XII, 10, 7. Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas.

voran stehen mag: „Sorgsamkeit und würdevoller Anstand finden sich bei Polyklet mehr, als bei allen Andern; aber, wenn ihm auch von einem grossen Theile die Palme zuerkannt wird, so meint man doch, um allen Theilen gerecht zu werden, dass ihm das Gewicht fehle. Denn wie er die menschliche Gestalt mit würdevollem Anstande über die Wahrheit hinaus ausgestattet hat, so scheint er doch die Hoheit der Götter nicht in vollem Maasse erreicht zu haben. Ja er soll sogar das reifere Alter vermieden und nichts über glatte Wangen hinaus gewagt haben." Erwähnt wurde bereits, dass Polyklet in der Mannigfaltigkeit der Darstellung dem Myron nachstand. Dem Quintilian müssen wir freilich einen andern Zeugen gegenüberstellen, der beim ersten Blicke das gerade Gegentheil auszusagen scheint, den Dionys von Halikarnass [1]). Derselbe vergleicht nemlich die Beredtsamkeit des Isokrates mit der Kunst des Polyklet und Phidias hinsichtlich des Ehrbaren, Grossartigen und Würdevollen (*κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν*), während er den Lysias wegen der Zierlichkeit und Anmuth (*τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος*) mit Kalamis und Kallimachos zusammenstellt. Diese seien glücklicher in weniger erhabenen, mehr menschlichen Vorwürfen (*ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις*), jene geschickter in den höheren und göttlicheren (*ἐν τοῖς μείζοσι καὶ θειοτέροις*).

Betrachten wir diese beiden sich scheinbar widersprechenden Zeugnisse ohne Vorurtheil, so wird uns das des Quintilian als mehr in Einzelnheiten eingehend und in sich abgerundet, eine grössere Gewähr seiner Wahrheit bieten müssen, als das des Dionys, welcher mehr im Allgemeinen die Richtung der Kunst eines Phidias und Polyklet mit wenigen Worten bezeichnen will, während Quintilian gerade noch auf das Unterscheidende zwischen diesen beiden Künstlern aufmerksam macht. Denn er fügt hinzu, dass Phidias besitze, was an Polyklet vermisst werde, nur mit dem Unterschiede, dass Phidias für einen bedeutenderen Künstler in der Bildung der Götter, als der Menschen, gehalten werde. Ferner aber dürfen wir das Urtheil des Dionys nicht, wie es meist geschehen ist, ganz absolut für sich und ausser dem Zusammenhange betrachten, sondern wir müssen den Gegensatz hervorheben, in

1) De Isocr. p. 95 Sylb.

welchem es ausgesprochen ist. Den Gegensatz zu Ernst, Erhabenheit und Würde bildet aber hier Zierlichkeit und Anmuth. Spricht nun Quintilian dem Polyklet die ersteren Eigenschaften ab? Ich glaube nicht: denn nicht Zierlichkeit und Anmuth, sondern decor führt er als das eigenthümliche Kennzeichen der Kunst des Polyklet an, d. i. einen ernsten, ehrbaren Anstand, gleich entfernt von allem Weibischen und Weichlichen, als von Härte und Rauhheit [1]). Schärfer begrenzt wird sodann diese Eigenschaft durch das Folgende: dass Polyklet mit diesem decor die menschliche Gestalt über die Wahrheit hinaus ausgestattet, der Hoheit der Götter aber nicht volle Genüge geleistet habe, d. h. ihnen nicht den Ausdruck der mehr als menschlichen Gewalt und Macht zu verleihen im Stande gewesen sei. Demnach wird sich das Verhältniss zwischen Phidias und Polyklet mit hinreichender Sicherheit etwa in folgender Weise bestimmen lassen: Beiden gemeinsam ist das Streben nach Ernst und Würde, welches, ohne die Anmuth und Zartheit auszuschliessen, sie doch nicht zum Hauptzweck erhebt. Beiden gemeinsam ist ferner das Streben nach Idealität; aber hier zeigt sich auch die wesentliche Verschiedenheit zwischen Beiden, eine Verschiedenheit, die sich theils auf die Wahl der Gegenstände der Darstellung erstreckt, noch mehr aber in dem Wege begründet ist, den sie beim Schaffen ihrer idealen Gestalten einschlugen. Phidias ging von der Idee aus, und in seinem Zeus hatte er die höchste Idee ergriffen, deren die griechische Kunst fähig war. Der Körper war ihm zunächst nur das Mittel, die Idee künstlerisch zur Anschauung zu bringen; und die Schönheit der Form hatte daher ihren Werth nur in sofern, als sie der Erhabenheit der Idee entsprach. Polyklet ging von dem entgegengesetzten Anfangspunkte aus, vom Körperlichen. Durch Reflexion über die Verhältnisse und Gesetze desselben gelangte er dahin, seine Körper von jedem Fehl zu reinigen und so zu bilden, dass sie über die gewöhnliche Natur hinaus eine höhere Wahrheit erlangten, die Wahrheit einer gesetzmässigen, organischen Bildung. Ganz abgesehen von der geistigen Bedeutung des Dargestellten wurden sie Ideale, in sofern die Idee des

1) Cic. de off. 1, 35 Status, incessus, sessio, accubitio, vultus, oculi, manuum motus teneant illud decorum. Quibus in rebus duo maxime fugienda, ne quid effeminatum aut molle, et ne quid durum aut rusticum sit. Vgl. überhaupt die damit zusammenhängenden Capitel.

Körpers, die ultima generis species, sich in ihnen auf das Schärfste und Reinste ausgeprägt fand. Zeigte sich aber die Grundrichtung des Polyklet in dem Streben nach dieser Idealität des Körpers, war ihm diese Selbstzweck, so ist es damit schon gegeben, dass in der Wahl der geistigen Ideen der Künstler sich auf einen gewissen Kreis beschränken musste, auf den nemlich, welcher erlaubte, die körperliche Idealität im vollen Umfange zur Anschauung zu bringen. Dies ist z. B. selbst bei einem Zeus nicht der Fall: sein Körper geht über jenes mittlere Alter und Maass hinaus, in welchem die Form sich in ihrer höchsten Reinheit zeigt; bei dem höchsten der Götter ist der Körper dem Geiste durchaus untergeordnet. Sollte es indessen scheinen, dass ich auf diese Weise der Kunst des Polyklet gar zu enge Grenzen setze, so betrachte man nur, was wir von seinen Werken wissen. Unter seinen männlichen Gestalten finden wir keine, welche das Jünglingsalter überschritte. Man wird mir vielleicht den Gegensatz zwischen dem viriliter puer und molliter iuvenis entgegenhalten. Ich will zugeben, dass diese beiden Figuren Gegenstücke waren, um zwei entgegengesetzte Lebensrichtungen zu veranschaulichen. Aber nichts berechtigt uns zu der Voraussetzung, dass der eine eine muskulöse Figur, etwa wie der farnesische Herakles, der andere eine weichliche Gestalt war, etwa wie manche der an das Weibische streifenden Darstellungen des Dionysos. Vielmehr glaube ich, dass der eine zeigen sollte, wie weit ein jugendlicher Körper kräftig sein konnte, ohne plump und roh, der andere, wie weich und zart, ohne weichlich oder weibisch zu erscheinen. Die beiden Figuren bezeichneten also gewissermassen die Grenzen, innerhalb welcher sich die Idealität der Körperbildung bewegen durfte. Als einen Beleg für diese Auffassung darf ich wohl die noch erhaltenen Nachbildungen des Diadumenos anführen, welche uns einen jugendlichen Körper, allerdings nicht von einer vorzugsweise kräftigen Entwickelung, aber auch weit entfernt von aller Verweichlichung zeigen. Demnach wird es mir auch erlaubt sein, an der Welcker'schen Deutung des Artemon Periphoretos zu zweifeln, derzufolge er das Charakterbild eines liederlichen Menschen mit Ohrgehängen und Sonnenschirm, also mit ganz weibischen Attributen, im Gegensatz zum Herakles Ageter, gewissermassen dem Urbilde des Kriegsmannes, sein soll. Denn abgesehen von der

Zusammenstellung des Herakles mit Artemon, für welche mir, da Beide bestimmte Persönlichkeiten sind, jener abstracte Gegensatz kein hinlängliches Motiv zu gewähren scheint, würde eine Darstellung des Artemon in der vorausgesetzten Weise, mit dem an Polyklet gerühmten und durch seine Werke bestätigten decor schwer in Einklang zu bringen sein: An vero statuarum artifices pictoresque clarissimi, cum corpora quam speciosissima fingendo pingendoque efficere cuperent, numquam in hunc inciderunt errorem, ut Bagoam aut Megabyzum aliquem in exemplum operis sumerent sibi, sed doryphorum illum aptum vel militiae vel palaestrae; aliorum quoque iuvenum bellicosorum et athletarum corpora decora vere existimaverunt ... [1]).

Wir bleiben daher bei unserer Ansicht, dem Polyklet ein ausschliessliches Streben nach der reinsten, von Uebermaass der Kraft, wie von Weichlichkeit gleich entfernten Schönheit beizulegen. Sogar in seinen weiblichen Bildern scheint sich dasselbe Streben kundzuthun. Venustas, welche Cicero an den von Verres geraubten Kanephoren rühmt, bezeichnet nach demselben Gewährsmann [2]) die besondere Art weiblicher Schönheit, welche der dignitas bei Männern entspricht. Aber selbst wenn Cicero mit seinem Lobe nicht gerade ein scharf abgegrenztes Kunsturtheil aussprechen wollte, so bietet uns schon der dargestellte Gegenstand für unsere Auffassung hinreichende Winke dar. Es waren Jungfrauen, die mit erhobenen Händen auf ihrem Haupte heiliges Geräth trugen. Diese Handlung verlangt an sich selbst die abgemessenste Haltung und Bewegung. Die Trägerinnen müssen sich, wie die Karyatiden, die, so zu sagen, selbst zur Säule werden, den mechanischen Gesetzen unterordnen, und, um denselben zu genügen, auch körperlich zum Tragen geschickt, nicht zu zart und zu schwächlich erscheinen. — Noch bezeichnender ist es, dass Polyklet mit einer Amazone den Preis, sogar über Phidias, davontrug. Denn konnte es wohl in der weiblichen Welt einen passenderen Gegenstand geben, um ihn dem Doryphoros an die Seite zu stellen, als eine Amazone, eine jugendliche Gestalt in der vollsten Entwickelung ihrer Kraft, und geschickt zu allem Waffendienst? Also überall finden wir bei Polyklet Darstel-

1) Quintil. V, 12, 21. 2) De off. I, 36.

lungen, welche die reinste körperliche Schönheit in durchaus selbstständiger Weise zu entfalten erlauben, nicht dieselbe einer rein geistigen Idee unterzuordnen verlangen. Wie aber? das Ideal der Hera, ist es nicht Polyklet, dem wir dasselbe verdanken? ist es nicht ein Ideal, auf welches Beschränkungen, wie sie Quintilian dem Polyklet gegenüber macht: deest pondus, auctoritatem deorum non explevisse, keine Anwendung finden? Allerdings, und ich will den Widerspruch nicht leugnen, in dem sich hier die Zeugnisse des Alterthums und, auf dieselben gestützt, auch wir uns zu befinden scheinen. Allein dennoch ist er nicht gross genug, um alles bisher Gesagte umzustossen. Wir finden in den Urtheilen der Alten Polyklet häufig dem Phidias zur Seite oder gegenüber gestellt. Bei Phidias herrschte die Gewalt der Idee überall, und je höher die Idee, desto mehr war das Werk davon erfüllt, während in minder erhabenen Aufgaben der Künstler sich sogar mit geringerem Erfolge bewegte. Das Umgekehrte ist bei Polyklet der Fall. Von dem rein Menschlichen ausgehend blieb seine Kunst, wenn auch im schönsten Sinne menschlich; und nur ausnahmsweise ist es ihm gelungen, sich bis zur Idee der Gottheit zu erheben und ihr die ihrer Würde entsprechende Gestalt zu verleihen. Die Hera des Polyklet lehrt uns daher nur, dass auch eine, ich möchte sagen, kritisch-reflectirende Kunst in ihrer schönsten Entfaltung sich wohl zuweilen zu einer freien idealen Production erheben kann, keineswegs aber, dass es ihr gegeben ist, diese Höhe stets und überall zu erreichen.

Es mag hier noch eine andere Erwägung Platz finden: ob nicht das Ideal der Hera dasjenige ist, welches unter allen Götteridealen der ganzen Kunstrichtung des Polyklet noch am verwandtesten ist. Es ist das Ideal der Weiblichkeit in ihrer maassvollsten Entfaltung. Die Göttin ist nicht Jungfrau, nichr Mutter, sie ist Frau, Gattin, und zwar im strengsten, ernstesten Sinne, sich gleich bewusst ihrer Pflichten, wie ihret Rechte, und deshalb von fast herbem Charakter. Zwar ist sie auch Königin und Gemahlin des Zeus, jedoch an Gewalt und Macht ihm nicht gewachsen, Ehrfurcht gebietend vielmehr durch den Ernst der Weiblichkeit, als durch wirkliche Kraft: also ein Musterbild der ehrbarsten Würdigkeit und der reinsten Frauenschönheit.

Im Allgemeinen bleibt also doch das Urtheil des Quintilian stehen, dass Polyklet ausgezeichneter in der Bildung der Menschen, als der Götter war, dass ihm für diese pondus, die Kraft, Gewaltiges zu schaffen, abging. Eben so wahr bleibt es, dass der Kreis seiner Darstellungen eng gezogen war, dass er mit Ausschliesslichkeit jugendlichen Bildungen sich zuneigte, und dass ihm jene vielgestaltige lebendige Naturwahrheit fehlte, welche Myron der Wirklichkeit abgelauscht hatte. Wenn trotzdem das Alterthum seinen Ruhm neben dem des Phidias verkündigt, so dürfen wir eine zweite Eigenschaft nicht übersehen, welche Quintilian ihm neben dem decor ausdrücklich beilegt, diligentia, Sorgsamkeit in der Ausführung. Zur Erläuterung dieses Lobes kann uns ein Ausspruch dienen, welcher dem Polyklet selbst in den Mund gelegt wird, dass nemlich das Werk dann am schwersten werde, wenn der Thon (das Thonmodell) bis zum Nagel (bis zur Bearbeitung mit dem Nagel der Hand) gekommen sei [1]). Das Lob des Quintilian bezieht sich also auf die feinste Vollendung und Durchbildung, welche, nicht zufrieden, alle Verhältnisse aufs genaueste bestimmt zu haben, auch auf die reinste Darstellung jeder Form im Einzelnen bedacht ist. Einer solchen Durchführung ist, wie wir schon früher bemerkt haben, der von Polyklet vorzugsweise gewählte Stoff, die Bronze, noch mehr als der Marmor, günstig. Die wenigen guten Bronzen, welche uns erhalten sind, genügen vollkommen, um uns die Wahrheit dieses Satzes erkennen zu lassen. Ich erinnere Beispiels halber an den Dornauszieher des Kapitols, und wir werden es begreiflich finden, wie die zwei würfelspielenden Knaben des Polyklet von Vielen als das vollendetste Werk des Alterthums gepriesen werden konnten.

Schliesslich wird eine Warnung nicht an unrechter Stelle sein, die Eigenschaft der Sorgsamkeit nicht in der Richtung zu deuten, wie wir sie später an Kallimachos kennen lernen werden, nemlich als eine in das Kleinliche übergehende Sorgfalt und gesuchte Zierlichkeit. Die Gefahr, dass es geschehe, liegt um so näher, als Polyklet vielfach als der Repräsentant einer specifisch zierlichen und anmuthigen Kunst hingestellt worden ist, ganz im Gegensatz zu dem oben angeführten Ur-

1) Plut. Symp. II, 3; de profect. in virt. c. 17.

theil des Dionys von Halikarnass. Die Gegenstände seiner Werke gehören zwar dem Kreise an, welchen wir als Genre zu bezeichnen pflegen. Aber sie sind durch die Auffassung geadelt: Polyklet ist ein durchaus ernster und strenger Künstler. Hören wir nur Cicero [1]), wo er von der Beurtheilung des Kanachos, Kalamis und Myron zu Polyklet aufsteigt: er nennt seine Werke noch schöner, als die des Myron und schon ganz vollkommen, „wie sie mir wenigstens vorzukommen pflegen." Was will dieser Zusatz sagen? Der Masse der Zeitgenossen des Cicero mundete nicht einmal ein Polyklet, er war zu streng und herbe. Ihr Geschmack war durch die zarten, weichen, zuweilen fast üppigen Gebilde eines Praxiteles und seiner Nachfolger verwöhnt; und Cicero hält es daher für nöthig, sich ihnen gegenüber, so zu sagen, als Puristen zu bekennen. Polyklet's strenge Verhältnisse, sein ruhiger Ernst, die Würde seiner Gestalten erschienen dem verweichlichten Geschmacke nicht als Vorzüge, sondern als Zeichen einer antiquirten Kunstübung, welche mehr Achtung, als Gefallen erregte, mehr gelobt, als geliebt wurde. Wir aber dürfen dieses Urtheil des Cicero um so weniger übersehen, je sicherer in dieser Anschauungsweise sowohl, als in den thatsächlichen Verhältnissen, auf welchen sie beruhte, die Veranlassung liegen musste, in allgemeinen Kunsturtheilen Polyklet mit Phidias zusammenzustellen. Denn sie waren die Vertreter der alten, strengen Kunst, welche die archaische Härte sowohl, als die gesuchte archaische Zierlichkeit abgestreift und die Darstellung der edelsten und reinsten Formen und Ideen an und für sich als Zweck hingestellt hatten, ohne daneben, wie die Späteren, dem blossen Reiz der Sinne eine selbstständige Berechtigung eingeräumt zu haben.

Erinnern wir uns nun noch einmal, von welchem Punkte wir bei den Erörterungen über Polyklet ausgegangen sind. Es war der Widerspruch gegen die von Thiersch aufgestellte Meinung, dass zwei Polyklete, ein älterer Sikyonier und ein jüngerer Argiver, zu unterscheiden seien. Wir haben diese Ansicht nicht Punkt für Punkt, wie sie ihr Urheber zu begründen suchte, widerlegt. Denn da sie auf der Behauptung der Unverträglichkeit der verschiedenen Nachrichten unter einander

1) Brut. 18.

beruhte, so genügte es, den Beweis des Gegentheils zu liefern. Wir haben dies versucht, und es will uns bedünken, dass kaum bei einem andern griechischen Künstler die überlieferten Nachrichten sich so entschieden, wie bei Polyklet, zu einem klaren, scharf abgegrenzten Bilde abrunden, in dem selbst die Mängel sich mit den Vorzügen so innig verflechten, dass es dadurch nur an lebensvoller Individualität gewinnt.

Entspricht aber dieses Bild dem hohen Begriffe, welchen das Alterthum in der That von Polyklet hegte? Erscheint es wirklich bedeutend genug, um Polyklet dem Phidias als ebenbürtig an die Seite zu stellen? Wir nehmen keinen Anstand, diese Fragen zu bejahen, sofern wir weniger die beiden Persönlichkeiten für sich, als ihren Einfluss auf die fernere Entwickelung der griechischen Kunst ins Auge fassen. Dass der Geist des Phidias gewaltiger, seine Schöpfungen erhabener waren, ist schon früher zugestanden worden. Aber leugnen dürfen wir nicht, dass es leichter ist, den Phidias zu bewundern, als ihm nachahmen zu wollen, ja sogar, dass es für einen minder gewaltigen Geist gefährlich sein konnte, sich den Phidias vorzugsweise als Muster der Nachahmung vorzusetzen: denn eine hohe Genialität lässt sich nie erlernen. Lässt sich auch der Vergleich in allem Uebrigen nicht durchführen, so erinnere ich doch, dass das Beispiel des Michelangelo durch falsche Nachahmung der Kunst sogar verderblich geworden ist. Blicken wir bei dieser Gelegenheit auch auf den dritten der Mitschüler, welche Ageladas zum Lehrer hatten, auf Myron. Er kann recht wohl mit Phidias verglichen werden, indem seine lebensvollen Gebilde nicht blos aus scharfer Beobachtung, sondern noch vielmehr aus der lebendigsten Phantasie, aus dem freiesten poetisch-künstlerischen Schöpfungsvermögen entsprungen waren. Darf aber ein Künstler, welcher mit dieser Gabe der Natur weniger reich ausgestattet ist, es wagen, den Diskobol, den Ladas, sich ausschliesslich als Muster vorzusetzen, ohne in Gefahr zu kommen, die natürliche Lebendigkeit in Uebertreibungen zu suchen? So erscheint nun Polyklet zwischen seinen Mitschülern in seiner vollsten und höchsten Bedeutung. Durch ihn hat der Spruch des Kleobulos, *μέτρον ἄριστον*, auch auf die Kunst den grössten Einfluss gewonnen. Gleich entfernt von übergewaltiger Kraft, wie

von weichlicher Anmuth, ernst und ruhig bedacht auf alles, was die wahre Schönheit begründet, ist er das eigentliche Vorbild des sich bildenden Künstlers, und es liegt eine tiefe Wahrheit in dem Ausspruche: er allein habe die Kunst in einem Kunstwerke dargestellt. Wie er es zuerst unternommen, die Regeln der Kunst schriftlich zu lehren, so blieb er auch lange nicht der Lehrer einzelner Künstler, sondern der gesammten Kunst. Mochten auch später bedeutende Künstler, wie Lysipp, seine Regeln vielfältig modificiren, so hatte er doch allen Ausschweifungen und willkürlichen Satzungen auf lange Zeit jeden weitergreifenden Einfluss abgeschnitten, und es ist gewiss zum grossen Theil sein Verdienst, wenn sich die griechische Kunst so lange in strenger Reinheit erhielt, und selbst da nicht, als sie sich bereits weit von der des Polyklet entfernt hatte, in den Ungeschmack verlor, welcher in der neueren Zeit selbst bedeutende Talente, wie z. B. Bernini, für die wahre Kunst verloren gehen liess.

Die Zeitgenossen und Nachfolger des Phidias und Myron in Athen.

Unter den attischen Künstlern dieser Periode treten uns als eine abgeschlossene Gruppe zunächst nur die Schüler des Phidias entgegen, denen sich einige andere wegen ihrer, der Kunstrichtung des Phidias verwandten Werke anschliessen lassen. Bei allen übrigen ist, bis auf eine Ausnahme, von einem Schulzusammenhange nichts ausdrücklich überliefert. Wir behandeln also nach den Schülern des Phidias einige Künstler, welche eine von dem allgemeinen Entwickelungsgange einigermassen abweichende und auf persönlicher Eigenthümlichkeit beruhende Richtung verfolgen; betrachten sodann diejenigen, in deren Werken wir den Einfluss des Myron zu erkennen glauben; und fügen endlich in lockerer Zusammenstellung die übrigen an, welche in den vorhergehenden Gruppen keine Stelle finden konnten.

Welche Bedeutung schliesslich alle diese Künstler für die Geschichte der griechischen Kunst überhaupt haben, behalten wir uns vor, in dem Rückblicke auf diese Periode derselben in allgemeinen Zügen darzulegen.

Alkamenes.

Plinius [1]) nennt Alkamenes einen Athener, und bestätigt diese Angabe durch die Erzählung, dass die Athener in einem künstlerischen Wettstreite für ihn als ihren Landsmann gegen den Parier Agorakritos Parthei genommen hätten. Suidas [2]) dagegen spricht von einem Lemnier Alkamenes; und bei der Berühmtheit des Künstlers wird es kaum erlaubt sein, an einen andern, als gerade diesen zu denken. Um daher Suidas mit Plinius in Einklang zu bringen, hat Is. Vossius vorgeschlagen, *Λήμνιος* in *Λίμνιος* zu verändern, und Sillig glaubte eine Bestätigung dieser Conjectur darin zu finden, dass Alkamenes für das athenische Stadtviertel Limnae eine Statue des Dionysos gemacht hatte. Allein die Form *Λίμνιος* anstatt der regelmässigen *Λιμναῖος* ist nicht nachzuweisen. Da nun auch bei Tzetzes [3]) Alkamenes *γένει νησιώτης* heisst, so hat man in neuerer Zeit die verschiedenen Angaben durch die wahrscheinliche Annahme erklärt, dass er zwar Lemnier von Geburt, aber als Nachkomme athenischer Kleruchen auf dieser Insel auch Bürger in Athen gewesen sei.

Die Zeit seiner Thätigkeit lässt sich durch zwei seiner Werke genau bestimmen. Von seiner Hand waren die Statuen im hinteren Giebel des Zeustempels zu Olympia [4]), deren Ausführung ihm doch gewiss zu derselben Zeit, als sein Lehrer Phidias an dem Bilde des Gottes beschäftigt war, also Ol. 86, übertragen ward. Das Weihgeschenk aber, welches Thrasybul wegen der Befreiung Athens von den dreissig Tyrannen von Alkamenes fertigen liess [5]), lehrt uns, dass er noch Ol. 94, 2 am Leben war. Die Angabe des Plinius [6]), der ihn in die 84ste Olympiade setzt, muss also etwa auf den Beginn seiner Künstlerlaufbahn bezogen werden. Neben diesen festen Bestimmungen erscheint die Bemerkung des Pausanias [7]), dass Praxiteles im dritten Menschenalter nach Alkamenes gelebt habe, von geringem Werthe; und aus demselben Grunde können wir die Vermuthung Müller's [8]) auf sich beruhen lassen, dass Alkamenes einen Asklepios für Mantinea [9]) nach Ol. 89, 4 gearbeitet habe, weil damals zwischen dieser Stadt und

1) 36, 16. 2) s. v. *Ἀλκαμένης*. 3) Chil. VIII, 193. 4) Paus. V, 10, 2. 5) Paus. IX, 11, 4. 6) 34, 49. 7) VIII, 9, 1. 8) de Phid. §. 19. 9) Paus. l. l.

Athen ein Bündniss abgeschlossen worden sei. Wir wollen nur bemerken, dass ihm die Ausführung dieses Bildes auch früher, in Folge seiner Thätigkeit in Olympia, übertragen sein konnte.

Unter seinen Werken ist das berühmteste:

die Aphrodite, welche von der Lage des Tempels in den Gärten bei Athen den Beinamen *ἐν κήποις*, in den Gärten, erhalten hatte[1]). Plinius (36, 49), Pausanias (I, 19, 2) und Lucian (Imagg. 4 u. 6; dial. meretr. 7) stimmen in dem Lobe dieses Bildes überein, und ersterer erwähnt einer Sage, dass Phidias sogar selbst die letzte Hand daran gelegt habe, was sonst nur von Werken des Agorakritos bemerkt wird. Nach der Stelle, an welcher es von Plinius genannt wird, muss es in Marmor ausgeführt gewesen sein. Der Beiname Urania aber, welchen Lucian der Göttin beilegt, lehrt uns, dass sie in der strengeren Weise, wie die ähnlichen Bilder des Phidias, aufgefasst war. Ueber das künstlerische Verdienst einzelner Theile wird unten gehandelt werden.

Ein Bild der Aphrodite, welches, wie schon bemerkt ist, von ihm im Wettstreite gegen Agorakritos ausgeführt, und von den Athenern dem seines Mitschülers vorgezogen ward (Plin. 36, 17), musste von der Aphrodite *ἐν κήποις* verschieden sein. Wir schliessen dies daraus, dass Phidias, wenn er der Ueberlieferung zufolge bei diesem Wettstreite dem Agorakritos hülfreiche Hand leistete, doch gewiss nicht dessen Nebenbuhler auf gleiche Weise seinen Beistand geliehen haben wird, wie dies hinsichtlich des Bildes der Aphrodite *ἐν κήποις* nach Plinius der Fall gewesen sein soll.

Ein Bild der Hera in einem Tempel zwischen Phaleros und Athen, welcher von Mardonios abgebrannt und später in Ruinen, d. h. ohne Thür und Dach, liegen gelassen wurde. Pausanias (I, 1, 4) bemerkt darüber: „das jetzige Bild, wenn es, wie man sagt, ein Werk des Alkamenes ist, wäre dann nicht von dem Meder beschädigt." Daraus hat man folgern wollen, es könne nicht von Alkamenes sein. Allein Pausanias

1) Die Existenz eines Inschriftenfragmentes mit dem Namen des Künstlers, welches man in dieser Gegend gefunden haben wollte und auf die Aphrodite bezog, wird von Rangabé geleugnet: Revue arch. II, p. 423.

scheint nur sagen zu wollen: es sei zwar beschädigt, aber als ein Werk des Alkamenes könne es nicht wie der Tempel, zur Zeit des Mardonios, sondern erst später Schaden gelitten haben.

Die dreigestaltige Hekate Epipyrgidia bei dem Tempel der Nike Apteros am Eingange der Akropolis von Athen: Paus. II, 30, 2. Welches von den noch erhaltenen Bildern dieser Göttin als eine Nachahmung der Statue des Alkamenes angesehen werden dürfe, ist auch nach den ausführlichen Erörterungen von Rathgeber [1]) und Gerhard [2]) nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

Von einem Bilde der Athene, welches er im Wettstreit mit Phidias ausführte (Tzetzes Chil. VIII, 193), ist bereits unter Phidias gesprochen worden.

Athene und Herakles, von Thrasybul und anderen Athenern im Tempel des Herakles zu Theben aufgestellt, zum Danke dafür, dass ihnen von Theben aus die Befreiung ihres Vaterlandes gelungen war: Paus. IX, 11, 4. Es waren, wenn uns der verderbte Text des Pausanias nicht irre leitet, Bilder von kolossaler Grösse aus pentelischem Marmor.

Hephaestos zu Athen. An ihm bewunderte man namentlich, dass, obwohl er stehend und bekleidet gebildet war, sich ein leises Hinken bemerklich machte, welches jedoch, weit entfernt, ihn zu entstellen, vielmehr als ein dem Gotte eigenthümliches Kennzeichen auf eine würdige Art bemerkbar wurde: Cic. de nat. deor. I, 30. Valer. Max. VIII, 11, ext. 3.

Ares im Tempel dieses Gottes zu Athen: Paus. I, 8, 5.

Dionysos aus Gold und Elfenbein in dem uralten Heiligthume des Gottes bei dem Theater in dem Stadtviertel Limnae zu Athen: Paus. I, 20, 2; vgl. Harpocration und Steph. Byz. s. v. *Λίμναι*.

Asklepios im Tempel des Gottes zu Mantinea in Arkadien: Paus. VIII, 9, 1.

Die Statuen im hinteren Giebel des Zeustempels zu Olympia, das umfangreichste Werk, welches wir von Alkamenes kennen. Pausanias (V, 10, 2) beschreibt es leider nur

1) Ann. dell' Inst. 1840, p. 45 — 82. 2) Arch. Zeitung, N. 8. S. 132 flgdd.

kurz. Zuerst giebt er den Gegenstand allgemein an, als den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos. Ueber die einzelnen Figuren berichtet er Folgendes: In der Mitte des Giebels stand Peirithoos, neben ihm Eurytion, welcher das Weib des Peirithoos geraubt hat, und Kaeneus für diesen kämpfend. Auf der andern Seite wehrt Theseus mit der Axt die Kentauren ab, deren einer eine Jungfrau, ein anderer einen schönen Knaben geraubt hat. Damit endet die Beschreibung des Pausanias, welcher nur noch hinzufügt: es scheine ihm die Wahl des Gegenstandes darin begründet, dass Peirithoos nach Homer von Zeus, Theseus aber in vierter Linie von Pelops abstamme. Dass die angeführten Figuren nicht genügen konnten, um den ganzen Raum des Giebels auszufüllen, hat schon Welcker (Denkm. alt. K. I, S. 185 flgdd.) richtig bemerkt. Wahrscheinlich schweigt Pausanias von den übrigen, weil er ihnen keine bestimmten Namen beizulegen wusste.

Ein Kämpfer im Pentathlon aus Erz wird von Plinius (34, 72) angeführt. Durch den Beinamen Enkrinomenos scheint das Werk als vorzüglich, ja als mustergültig bezeichnet worden zu sein.

Ob die Gruppe der Prokne, welche auf den Mordanschlag gegen Itys sinnt, auf der Akropolis zu Athen (Paus. I, 24, 3), ein Werk des Alkamenes war, scheint mir durchaus zweifelhaft. Der Gegenstand ist ein für diese Epoche der Kunst so ungewöhnlicher, pathetisch-tragischer, dass ich nicht umhin kann, mich streng an die Worte des Pausanias zu halten, welcher einzig von der Weihung der Gruppe durch einen Alkamenes spricht.

Der Eros zu Thespiae, welchen der Scholiast zu Lucian (adv. indoct. 3) dem Alkamenes beilegen will, war bekanntlich ein Werk des Praxiteles.

Für eine in das Einzelne eingehende Charakteristik des Künstlers liegen nur sehr wenige Zeugnisse vor. Zum Theil musste schon früher auf ihn Rücksicht genommen werden. Aus den hier angeführten Nachrichten ersehen wir, dass er, wie sein Meister, in verschiedenen Stoffen gearbeitet hat: aus Gold und Elfenbein war der Asklepios, aus Marmor die olympischen Giebelgruppen, die Aphrodite ἐν κήποις, die thebanische

Gruppe; aus Erz ausser dem Enkrinomenos wahrscheinlich der grösste Theil der von Pausanias angeführten Werke. Denn dass er vorzugsweise Erzbildner war, bezeugt auch Tzetzes, welcher ihn *χαλκουργὸς* nennt. — In wie weit er dem Phidias in der Kenntniss der optisch-perspectivischen Gesetze nachstand, ist bereits früher erörtert worden. — Dass er auf die formelle Durchbildung seiner Figuren grosse Sorgfalt verwandte, können wir aus dem rühmenden Beinamen der einzigen von ihm angeführten Athletenstatue schliessen. Doch bleibt auch hier dunkel, nach welcher bestimmten Richtung sich seine Studien bewegten. Selbst die Einzelnheiten, deren Lucian bei der Aphrodite rühmend erwähnt, gewähren darüber nicht den gewünschten Aufschluss, Es sind dieses die Wangen und die Ansicht des Gesichts von vorn: *τὰ μῆλα καὶ ὅσα τῆς ὄψεως ἀντωπὰ*, sodann die Spitzen der Hände, der schöne Rhythmus der Handwurzeln, und an den Fingern die leichte Bewegung und die Ausladungen in das Feine und Zierliche: *χειρῶν ἄκρα καὶ καρπῶν τὸ εὔρυθμον καὶ δακτύλων τὸ εὐάγωγον ἐς λεπτὸν ἀπολῆγον*. Das erste Lob ist ganz allgemein gehalten, ohne Angabe einer besonderen charakteristischen Eigenschaft; das zweite bezieht sich, ausser auf eine besondere Zartheit in der Detailbildung der Hände, auf eine Eigenschaft, welche wir nach unserer, bei Gelegenheit des Pythagoras aufgestellten Definition als plastische Rhythmik bezeichnen können. Dieselbe lernen wir bei Alkamenes auch noch durch ein anderes Werk, den Hephaestos, kennen. Denn, wie bei dem Philoktet des Pythagoras die Wirkung der Wunde, so erschien auch bei dem Gotte die Abweichung von der strengen Symmetrie, das Hinken, nicht als ein Fehler, sondern als ein eigenthümliches Verdienst, indem es, ohne der Würde Abbruch zu thun, dem Gotte zum besonderen Kennzeichen diente.

Der eigentliche Ruhm des Künstlers aber beruht auf seiner geistigen Verwandtschaft mit Phidias. Er bildet, wie dieser, vor Allem Götter, und Pausanias [1]) weist ihm in dieser Beziehung (*σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων*) geradezu die zweite Stelle zunächst dem Phidias an. Ebenso sagt Quintilian [2]), er besitze, wie Phidias, die Eigenschaften, welche dem Polyklet

1) V, 10, 2. 2) XII, 10, 8.

abgehen, nemlich Kraft und Nachdruck, welche für gewaltige Bildungen nothwendig sind. Ueber seine geistigen Eigenthümlichkeiten indessen lässt sich aus Lobsprüchen, wie in primis nobilis bei Plinius [1]), Zusammenstellungen mit Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles bei Dionys von Halikarnass [2]) und bei Lucian zu wenig schliessen, als dass sie die Kenntniss seiner Persönlichkeit zu erweitern vermöchten. Sie legen nur Zeugniss ab für das hohe Ansehen, in welchem Alkamenes als ein den Ersten ebenbürtiger Geist bei den Alten stand. Ja es mag sogar in seiner Verwandtschaft mit Phidias der Grund liegen, dass wir über seine Verdienste im Einzelnen so wenig erfahren. Die Statuen eines Hephaestos, Ares, Dionysos, Asklepios mochten für die Ausbildung des Ideals dieser Götter das Höchste geleistet haben. Aber im Ganzen betrachtet, geschah dies immer in dem Geiste, den Phidias erweckt hatte; es handelte sich dabei nur um die weitere Ausbildung einer gegebenen Richtung, nicht um die Begründung einer neuen, wie es z. B. später bei Praxiteles der Fall war. Mag dieser letztere auch nicht entfernt die Erhabenheit erreicht haben, welche der Kunst des Alkamenes, wie der eines Phidias, eigen war, so musste er doch, weil neu und eigenthümlich, die Aufmerksamkeit der Kunstforscher mehr auf sich lenken, als Alkamenes, der trotz aller Verdienste doch immer nur die zweite Stelle in einer schon begründeten Kunstrichtung einnahm.

Agorakritos.

Das Vaterland des Agorakritos war nach den übereinstimmenden Zeugnissen der Alten die Insel Paros. Die Zeit seiner Thätigkeit ergiebt sich nur allgemein aus seinem Verhältniss zu Phidias: er war der Lieblingsschüler desselben, und dürfen wir den Andeutungen der Alten Glauben schenken, so war die Zuneigung des Lehrers zum Theil in der körperlichen Schönheit des Schülers begründet. Ist nun sein Name durch diese Verbindung mit dem Meister zu hohem Ansehen gelangt, so hat andererseits gerade dieser Umstand seinem selbstständigen Ruhm auch wesentlich geschadet. Denn es ging im Alterthum die Sage, Phidias habe dem Agorakritos mehrere ausgezeichnete Werke in der Weise zum Geschenk gemacht, dass

1) 36, 16. 2) de Demosth. acum. p. 193 Sylb.

er ihm erlaubt, seinen eigenen Namen darauf zu setzen. Daraus erklärt es sich, dass nur ein einziges Werk ohne Widerspruch dem Agorakritos beigelegt wird: die ehernen Bilder der Athene Itonia und des Zeus in dem Tempel der Athene zu Koronea: Paus. IX, 34, 1. Ein Bild der grossen Göttermutter dagegen in ihrem Tempel zu Athen, welches Plinius (36, 17) ein Werk des Agorakritos nennt, wird von Pausanias (I, 3, 4) ohne Weiteres dem Phidias zugesprochen.

Noch grösser sind die Widersprüche bei dem Bilde der Nemesis von Rhamnus, welches, wenn es wirklich von Agorakritos war, für sein vorzüglichstes Werk gelten muss. Pausanias [1] nennt auch hier wieder Phidias als den Künstler, eben so Hesychius [2], Pomponius Mela [3] und Solin [4], dessen Phidiacae signum Dianae zu Rhamnus nur die Nemesis sein kann. Photius, Suidas [5] und Tzetzes [6] nennen die Nemesis ein dem Agorakritos von Phidias in der erwähnten Weise geschenktes Bild. Plinius spricht nur von Agorakritos, und Zenobius [7] führt sogar aus Antigonos von Karystos die Inschrift an, welche sich auf einem Täfelchen an dem Apfelzweige in der Hand der Göttin befinden sollte: *ΑΓΟΡΑΚΡΙΤΟΣ ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*. Strabo [8] endlich schwankt zwischen Agorakritos und einem gänzlich unbekannten Diodotos; und bemerkt nur, dass das Bild an Grösse und Schönheit ausgezeichnet sei und darin mit den Werken des Phidias wetteifere. Alle diese Widersprüche lösen sich am einfachsten durch die Annahme, dass die Statue von Agorakritos, aber in der Werkstatt des Phidias ausgeführt ward. — Ausserdem hat aber dieses Bild zu noch anderen, zum Theil wenig glaublichen Sagen Veranlassung gegeben. So berichten Pausanias und mehrere Epigrammendichter [9], es sei aus einem parischen Marmorblocke gebildet, welchen die Meder in ihrer Siegesgewissheit mit nach Marathon gebracht hätten, um daraus eine Trophaee zu errichten. Die Nichtigkeit dieser Sage hat bereits Zoëga [10] mit Entschiedenheit nachgewiesen. Ferner aber erzählt Plinius, dass in Folge des Wettstreites, in

1) I, 33, 2. 2) s. v. *Ῥαμνουσία Νέμεσις*. 3) II, 3. 4) c. 7. 5) s. v. *Ῥαμν. Νέμ.* 6) Chil. VII, 154 und epist. in der Küster'schen Ausgabe des Suidas s. v. *Λυκόφρων*. 7) V, 82. 8) IX, p. 396. 9) Anall. II, p. 202, n. 6; p. 515, n. 4; III, p. 203, n. 257. 10) Abhandl. S. 62.

welchem die Athener der Aphrodite des Alkamenes vor der des Agorakritos den Vorzug gaben, Letzterer sein Werk unter der Bedingung, dass es nicht in Athen bleibe, verkauft und Nemesis genannt habe, und dieses sei das Bild, welches im attischen Flecken Rhamnus aufgestellt und von Varro allen andern Bildwerken vorgezogen worden sei. Auch diese Erzählung hat Zoëga gänzlich verwerfen wollen; und allerdings muss es Verdacht erregen, dass in ihr, wie in der Sage von dem Marmorblocke der Meder, das Walten der Nemesis in ihrem eigenen Bilde wirksam erscheint, indem das ungerechte Urtheil der Athener durch den Nichtbesitz der Statue bestraft wird. Doch lässt sich den Sagen über die Eifersüchtelei der beiden Mitschüler an sich eine innere Wahrscheinlichkeit nicht absprechen. Und auch die Zweifel, welche man gegen die Umwandlung eines Bildes der Aphrodite in das der Nemesis erhoben hat, liefern noch keinen hinlänglichen Beweis gegen die Wahrheit der ganzen Erzählung. Die Göttin hatte nach Pausanias eine Krone (στέφανος) mit Hirschen und kleinen Bildern der Nike verziert; in der einen Hand trug sie einen Apfelzweig, in der andern eine Schale, auf deren innerer Seite Aethiopen dargestellt waren [1]). Zur Erläuterung dieser Attribute bemerkt Welcker (zu Zoëga S. 418), dass noch Kanachos eine Aphrodite mit dem Polos auf dem Haupte, einem Apfel in der einen, einem Mohnkopf in der andern Hand, gebildet hatte. Solche Attribute konnten aber leicht durch andere ersetzt werden, ohne dass dadurch einem Bilde Eintrag geschah.

Ihrem Wesen nach ist endlich die Nemesis von Rhamnus der Aphrodite Urania nahe verwandt, so dass das Bild der einen wohl auch für das der andern gelten, wenigstens mit geringen Veränderungen in ein solches umgestaltet werden konnte. — Ueber das Bild selbst ist noch zu bemerken, dass es zehn Ellen hoch war [2]). Pausanias endlich zählt noch die Figuren auf, welche die Basis des Bildes schmückten. Mit Bezug auf die Sage, dass Nemesis die Mutter, Leda nur die Amme der Helena war, hatte der Künstler die letztere dargestellt, wie sie von Leda der Nemesis zugeführt wird; ferner den Tyndareus, seine Söhne und einen Reiter, Hippeus, neben seinem Rosse; sodann Agamemnon, Menelaos und Pyrrhos,

1) s. darüber Zoëga S. 65. 2) s. Hesychius, Zosimus l. l.

den Sohn des Achill, als den ersten Gemahl der Hermione, der Tochter der Helena. Orestes war wegen des Muttermordes übergangen, obwohl ihm nachher die Hermione für immer als Gattin verblieb und auch einen Sohn gebar. Die Reihe schloss mit Epochos und einem andern Jünglinge; von beiden wusste Pausanias nichts, als dass sie Brüder der Oenoë waren, von welcher der Demos seinen Namen führte. Die Anordnung der Composition wage ich im Einzelnen nicht zu bestimmen.

Ueber die Verdienste des Agorakritos um die Kunst mangeln alle weiteren Zeugnisse.

Kolotes.

Plinius [1]) nennt Kolotes Schüler und Gehülfen des Phidias bei der Ausführung des olympischen Zeus. Ausserdem legt er ihm die Statue der Athene aus Gold und Elfenbein auf der Burg von Elis bei, an welcher Panaenos die innere Seite des Schildes gemalt hatte. Dem Pausanias [2]) zeigte man dieses Bild als ein Werk des Phidias, was wir in derselben Weise, wie bei den Werken des Agorakritos zu erklären haben. Nebenbei erfahren wir durch Pausanias, dass der Helmschmuck der Göttin in einem Hahn bestand, den er als Symbol der Kampflust oder als ein der Athene Ergane geheiligtes Thier zu deuten sucht. Ein anderes Werk des Kolotes aus Gold und Elfenbein, einen Asklepios bei Kyllene in Elis, erwähnt Strabo [3]) mit grossen Lobsprüchen; und Eustathius [4]) folgert daraus, dass ein Dionysos Kolotes als ein Werk des Künstlers dieses Namens zu erklären sei [5]). — Endlich beschreibt Pausanias [6]) noch ein Werk des Kolotes aus Gold und Elfenbein: den Tisch, auf welchem die Kränze für die Ringer in Olympia ausgelegt wurden. Zu einem Kunstwerke wurde er durch die Figurenreihen, mit welchen die vier Seiten geschmückt waren. Die Beschreibung ist leider im Anfange lückenhaft, und auf der ersten Seite befanden sich daher wahrscheinlich

1) 35, 54. 2) VI, 26, 2. 3) VIII, p. 337. 4) ad Iliad. *B* 603. 5) Da wir von einem Dionysos Kolotes sonst nichts wissen, so liesse sich vielleicht an eine Verwechselung mit dem Dionysos Kolonates bei Pausanias III, 13, 5 denken. Durch die Annahme eines ähnlichen Misverständnisses hat Hertz (im Rhein. Mus. N. F. II, S. 479) eine Glosse des Festus bei Paulus Diaconus (p. 58 Müll.) verbessert und erklärt, indem er liest: Colossus a Colote (anstatt Caleto) artifice, a quo formatus est. 6) V, 20, 1.

noch andere, als die folgenden Figuren: Hera, Zeus, die Göttermutter, Hermes, Apollo und Artemis. Die Darstellung der Rückseite bezog sich auf die Kampfspiele (ἡ διάθεσις τοῦ ἀγῶνος). Auf der einen Nebenseite sah man Asklepios und Hygieia, ferner Ares und die Personification des Wettkampfes; auf der andern Pluton, Dionysos, Persephone und zwei Nymphen, von denen die eine eine Kugel oder einen Ball (σφαῖραν), die andern einen Schlüssel, mit Rücksicht auf Pluton als Schliesser der Unterwelt, in der Hand trug.

Sonach erscheint Kolotes als einer der bedeutendsten Schüler namentlich in Hinsicht auf die Technik der Sculptur in Gold und Elfenbein. Von Werken in Erz erwähnt Plinius [1]) nur allgemein Philosophenbilder.

Während also bis hierher alle Nachrichten sich auf das Beste vereinigen, haben die folgenden Worte des Pausanias [2]) vielfachen Anstoss erregen müssen: „Kolotes soll aus Herakleia gebürtig sein. Die sorgfältigen Forscher über die Bildhauer dagegen bezeichnen ihn als einen Parier und Schüler des Pasiteles; Pasiteles selbst aber soll zum Lehrer gehabt haben", oder (mit Abänderung des αὐτὸν διδαχθῆναι in αὐτοδιδαχθῆναι) „soll sein eigener Lehrer gewesen sein." Der einzige Künstler Pasiteles, von dem wir sonst Nachricht haben, blühte in der Zeit des Pompeius. Von diesem kann also hier unmöglich die Rede sein. Auch die Annahme, dass für Pasiteles der Name des Praxiteles zu lesen sei, hilft uns nicht über die chronologischen Schwierigkeiten hinweg. So bleibt uns nichts übrig, als mit Sillig einen älteren Pasiteles als Zeitgenossen des Phidias anzunehmen, dessen Schüler Kolotes sein mochte, ehe er mit Phidias in Berührung kam.

Den Namen des Kolotes hat man durch Ergänzung auch in die Inschrift einer cannellirten Säule gesetzt, welche einst ein Weihgeschenk getragen haben muss:

Ἄρτεμι, σοὶ τόδ' ἄγαλμ' ἱερῆσ' ὠδῖσιν [ἀμοιβὴν]
Ἀσφαλίον μήτηρ Φέρσις, [Ἔρ]ω θυγάτηρ.
τῶ Παρίω ποίημα Κ[ολώτεω, οὗ ν]άε φεύγων [3]).

Die Schriftzüge passen in die Zeit des Phidias. Die Ergänzung indessen erscheint immer noch gewagt.

1) 34, 87. 2) V, 20, 1. 3) C. I. G. n. 24; vgl. Revue arch. II. p. 694.

Paeonios.

Obwohl er nicht ausdrücklich Schüler des Phidias genannt wird, dürfen wir ihn in diese Reihe wegen der Figuren aufnehmen, welche er für das vordere Giebelfeld des Zeustempels zu Olympia ausführte. Er war aus Mende in Thracien gebürtig, wie Pausanias [1]) unzweideutig meldet; wonach Sillig den Irrthum derer berichtigt hat, welche an einer andern Stelle des Pausanias [2]) einen Künstler Mendaeos aus Paeonien zu finden glaubten. Dort ist die Rede von dem Weihgeschenke, einer Nike auf einer Säule, welches Paeonios für die Messenier in Naupaktos gemacht hatte. Nach der Inschrift war es wegen der Siege über Akarnanen und Oeniaden geweiht; nach der Behauptung der Messenier dagegen, wegen der Niederlage der Lakedaemonier auf Sphakteria: nur habe man wegen der Furcht vor ihnen nicht gewagt, es in der Inschrift zu bekennen. Für die Zeitbestimmung des Künstlers ist dieser Unterschied kaum von Bedeutung; denn die Uebergabe Sphakteria's fällt in Ol. 88, 4; jener andere Krieg in Ol. 87, 4 [3]); beide Angaben führen uns also nur wenige Jahre über die Zeit der Vollendung des Zeusbildes im Tempel zu Olympia hinaus. Die Statuen des Paeonios im Giebel desselben beschreibt Pausanias genauer, als die des Alkamenes, und zwar in folgender Weise: „Der vordere Giebel enthält den Wettkampf des Pelops mit dem Wagen gegen Oenomaos vor seinem Beginnen, wo das Rennen auf beiden Seiten vorbereitet wird. Zur Rechten der Bildsäule des Zeus, welche gerade in die Mitte des Giebelfeldes gestellt ist, steht Oenomaos, mit dem Helme auf dem Haupte; neben ihm sein Weib Sterope, eine der Töchter des Atlas. Myrtilos, der Wagenlenker des Oenomaos, sitzt vor den Pferden, die vier an der Zahl sind. Nach ihm folgen zwei Männer, welche keine Namen (in der Sage) haben, aber ebenfalls von Oenomaos zur Wartung der Pferde bestellt waren. Ganz am Ende lagert der Kladeos, der auch sonst von den Eleern nächst dem Alpheios am meisten geehrt wird. Zur linken Seite des Zeus sind Pelops und Hippodamia, der Wagenlenker des Pelops und die Rosse, ferner zwei Männer, die gleichfalls für die Rosse des Pelops sorgten; und wo der Giebel wieder in die Enge zusam-

1) V, 20, 2. 2) V, 26, 1. 3) vgl. Thuc. II, 80 flgdd.

mengeht, da ist der Alpheios gebildet. Der Wagenlenker des Pelops hat in der Sage der Troezenier den Namen Sphaeros, der Erklärer in Olympia nannte ihn Killas." — Ueber das Einzelne in dieser Gruppe hat Welcker [1]) ausführlich gehandelt. Hier genügt es, darauf hinzuweisen, wie in der Composition ein strenger Parallelismus der Glieder vorherrscht. Zu beiden Seiten des Zeus entspricht sich streng Figur für Figur; Zeus selbst aber ist hier nicht als handelnd gegenwärtig zu denken, sondern als Bildsäule aufzufassen, vor welchem, wie in anderen Bildwerken, die Bedingungen des Kampfes eidlich bekräftigt werden. Der Charakter der ganzen Handlung ist der der Ruhe, im Gegensatz zu der Bewegung in den Kampfscenen der hinteren Seite. Diesen Gegensatz müssen wir für einen absichtlichen halten, da er öfter wiederkehrt. So herrschte gewiss am Parthenon in der Darstellung der Geburt der Athene weniger Bewegung, als in der ihres Wettstreites mit Poseidon. Am Heraeon von Argos ferner stehen sich die Geburt des Zeus und die Einnahme von Ilion in derselben Weise als eine ruhigere und bewegtere Scene gegenüber [2]). Und denselben Gegensatz werden wir bald noch einmal, in den Giebelgruppen des delphischen Tempels wiederfinden.

Theokosmos

aus Megara muss der Genossenschaft des Phidias angehört haben, da nach dem Bericht des Pausanias (I, 40, 3) Phidias ihm bei einem seiner Werke Beistand leistete. Dieses war eine Zeusstatue in dem Tempel des Gottes bei Megara, welche in Gold und Elfenbein ausgeführt werden sollte, aber wegen des Ausbruchs des peloponnesischen Krieges nicht vollendet wurde. Nur das Gesicht war wirklich aus diesen kostbaren Stoffen gebildet, der Körper nur nothdürftig aus Thon und Gyps hergestellt. Halb bearbeitetes Holz, welches zur Unterlage des Goldes und Elfenbeins dienen sollte, ward noch zu Pausanias Zeit hinter dem Tempel aufbewahrt. Ueber dem Haupte des Gottes, d. h. wohl auf der Lehne des Thrones, wie in Olympia, waren die Horen und Moeren angebracht, nach der Erklärung des Pausanias, weil dem Zeus allein das Geschick gehorcht, und er die Jahreszeiten nach Bedarf vertheilt. —

1) Alte Denkm. I, S. 179 flgdd. 2) vgl. Welcker S. 171 flgdd.

Der Künstler muss, als er dieses Werk begann, noch ziemlich jung gewesen sein. Denn er war auch nach der Beendigung des peloponnesischen Krieges noch am Leben, und lieferte zu dem figurenreichen Weihgeschenke, welches die Lakedaemonier wegen des Sieges von Aegospotamoi in Delphi aufstellten, eine Statue des Hermon, des Steuermanns auf dem Schiffe des Lysander. Die Wahl gerade dieser Person war darin begründet, dass Megara, die Vaterstadt des Künstlers, dem Hermon das Bürgerrecht verliehen hatte: Paus. X, 9, 4.

Neben dem Theokosmos erwähnen wir sogleich:

Kallikles,

seinen Sohn. Ausser Philosophenstatuen, von denen Plinius (34, 87) spricht, und dem Bilde des Gnatho, welcher im Faustkampfe der Knaben in unbekannter Olympiade gesiegt hatte (Paus. VI, 7, 3), wird als sein Werk die Statue des berühmten Rhodiers Diagoras angeführt (Paus. VI, 7, 1). Da derselbe schon Ol. 79 im Faustkampfe siegte, Kallikles aber erst nach Ol. 90 in der Kunst thätig sein konnte, so ergiebt sich daraus, dass die Statue erst lange Zeit nach dem Siege aufgestellt wurde. Nach dem Scholiasten des Pindar (Olymp. 7 init.) war sie vier Ellen und fünf Finger hoch; und Diagoras war dargestellt, wie er die rechte Hand emporstreckte, die linke gegen sich anzog. Mit seinem Bilde vereinigt standen in Olympia die seiner drei Söhne: Damagetos, Dorieus und Akusilaos, und seines Enkels Peisirodos, welche sämmtlich in Olympia gesiegt hatten. Da indessen Pausanias nur von dem des Diagoras als einem Werke des Kallikles spricht, so wage ich nicht, auch die übrigen demselben Künstler beizulegen.

Thrasymedes,

Sohn des Arignotos, aus Paros. Sein Werk war der Inschrift zufolge das Bild des Asklepios zu Epidauros, aus Gold und Elfenbein, und halb so gross, als das Bild des olympischen Zeus zu Athen. Der Gott sass auf einem Throne, hielt in der einen Hand den Stab und legte die andere auf den Kopf der Schlange; neben ihm lagerte ein Hund. An dem Throne waren Thaten argivischer Heroen gebildet; der Kampf des Bellerophon gegen die Chimära, und Perseus, wie er der Medusa den Kopf abschneidet: Paus. II, 27, 2. In Verbindung mit der Schule des Phidias setze ich den Künstler deshalb, weil Athe-

nagoras (leg. pr. Chr. 14 p. 61. ed. Dechair) das Bild des Asklepios zu Epidauros nicht ihm, sondern dem Phidias selbst beilegt[1]).

Praxias und Androsthenes

gehören zwar nicht in diese Klasse der Schüler des Phidias; aber wegen ihrer Werke schliessen wir sie am besten hier an. Pausanias nemlich sagt bei der Beschreibung des delphischen Tempels (X, 19, 3): „In den Giebelfeldern sind dargestellt Artemis, Leto, Apollo, die Musen, der Untergang des Helios, Dionysos und die Thyiaden. Die ersten der genannten Werke hat der Athener Praxias, ein Schüler des Kalamis, gemacht. Da aber den Praxias vor der Vollendung des Tempels das Geschick ereilte, so wurde der noch übrige Theil des Giebelschmucks von Androsthenes vollendet, der von Geschlecht ebenfalls ein Athener, aber Schüler des Eukadmos war." Von den hier genannten Künstlern ist durch andere Nachrichten nur Kalamis bekannt. Wir haben seine Blüthe ungefähr in die 80ste Olympiade gesetzt; und die Werke seines Schülers würden demnach zwischen Ol. 80—90 fallen. Diese Bestimmung hat Welcker[2]) durch die Hinweisung auf einen Chorgesang in dem Ion des Euripides (v. 187 sqq.) noch genauer begründet:

Οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἀθάναις
εὐκίονες αὐλαὶ
θεῶν μόνον, οὐδ' ἀγυιάτιδες θεραπεῖαι·
ἀλλὰ καὶ παρὰ Λοξίᾳ
τῷ Λατοῦς διδύμων προσώ-
πων καλλιβλέφαρον φῶς.

Denn die letzten Worte deuten gewiss auf den Giebelschmuck des delphischen Tempels, der also zur Zeit der Aufführung des Stückes, wahrscheinlich kurz vorher, vollendet sein musste. Diese fällt aber in die 89ste Olympiade oder wenig später; und es erscheint daher die Vermuthung Welcker's sehr wahrscheinlich, dass das Beispiel des eben vollendeten Parthenon

1) Ob der in einer Inschrift von Kalymne (Ross inscr. ined. III, n. 298) genannte Thrasymedes:

Νικίας μ' ἀνέθηκεν Ἀπόλλωνι, υἱὸς Θρασυμήδεος,
ἔργων ὧν ὁ πατὴρ ἠργάσατο τὴν δεκάτην σοι,

wegen *ἠργάσατο* für einen Künstler zu halten ist, scheint ungewiss. Auf jeden Fall müsste er wegen des Charakters der Inschrift jünger als der Zeitgenosse des Phidias sein. 2) Alte Denkm. I, 151 flgdd.

auch anderwärts Nachahmung gefunden habe, wie in Olympia, wohin Phidias mit seinen Schülern selbst ging, so auch in Delphi.

Ueber die Darstellungen selbst hat Welcker (a. a. O.) ausführlich gehandelt. Doch ist er nicht im Stande gewesen, über die Vertheilung der Compositionen mit Sicherheit mehr festzustellen, als dass Apollo, Artemis, Leto nebst den Musen den vorderen Giebel einnahmen, während der Untergang des Helios nebst Dionysos und den Thyiaden der Rückseite zuzutheilen sind. Ich bemerke, dass auch hier der Gegensatz einer ruhigeren und einer bewegteren Darstellung sich wiederfindet. In dem Chor des Euripides endlich hat Welcker noch den Inhalt von fünf Metopenbildern angegeben gefunden, welche wir wohl ebenfalls als Werke der genannten Künstler betrachten dürfen. Es sind: Herakles, welcher mit der Harpe die lernäische Schlange tödtet, wobei Iolaos mit einer Fackel ihm Beistand leistet; Bellerophon, die Chimaera bezwingend; Pallas, das Gorgoneion gegen Enkelados schwingend; Zeus, den Mimas niederschmetternd; Dionysos, einen der Erdensöhne mit dem Thyrsos tödtend. Natürlich sind dieses nur wenige Bruchstücke einer ganzen Reihe, welche vielleicht den Kampf der Götter gegen finstere Erdmächte und Kämpfe der Heroen zur Befreiung der Erde von verderbenbringenden Geschöpfen als Grundthema behandelte.

Arbeiter am Fries des Erechtheum.

Die Figuren aus Marmor in hohem Relief, welche den Fries des Erechtheum schmückten, waren nach den noch vorhandenen Spuren und Resten einzeln auf die Fläche desselben aufgesetzt. Die Composition des Ganzen musste natürlich von einem einzigen Künstler entworfen sein. Dass dagegen bei der Ausführung verschiedene Hände thätig waren, lehren die bedeutenden Fragmente der Baurechnung, welche nach und nach in der neueren Zeit entdeckt und am vollständigsten von Stephani [1]) publicirt worden sind. In derselben ist unter andern auch der Lohn verzeichnet, welcher den Arbeitern für einzelne Theile des Frieses ausgezahlt wurde. Ob dieselben freilich wirkliche Künstler oder nur geübte Marmorarbeiter waren, vermögen wir nicht zu bestimmen. Bekannte Namen finden wir unter ihnen nicht, wenn wir nicht einen Phyromachos

1) in den Ann. dell' Inst. 1843, p. 286—327.

für identisch mit dem Pyromachos bei Plinius halten wollen, von welchem ein Bild des Alkibiades auf einem Viergespann angeführt wird: denn ein Praxias kann nicht der bekannte Athener sein, welcher vor Vollendung der Tempelgiebel in Delphi starb, da der erhaltene Theil der Baurechnung sich auf das zweite Jahr der 93sten Olympiade zu beziehen scheint. Wir theilen aus ihr natürlich nur die Stücke mit, welche sich auf die Bildwerke des Frieses beziehen, und übergehen Alles, was die Arbeit an den einzelnen Theilen der Architektur betrifft. Die Hauptstelle findet sich zu Anfang des zweiten grösseren Stückes bei Stephani, über welches auch Bergk [1]) gehandelt hat:

τὸν παῖδα τ]
ὸν τὸ δό]ρυ ἔχοντα[Δ]Δ. Φυρόμα
χος Κ]ηφισιεὺς τὸν νεανίσκο
ν τὸν] παρὰ τὸν θώρακα 𐅄Δ. Πραχ
σίας] ἐμ Μελίτῃ οἰκῶν τὸν
ἵππο]ν καὶ τὸν ὀπισθοφανῆ τ
ὸν πα]ρακρούοντα ΗΔΔ. Ἀντιφάν
ης ἐκ] Κεραμέων τὸ ἅρμα καὶ τ
ὸν νε]ανίσκον καὶ τὼ ἵππω τὼ
ζευγ]νυμένω ΗΗΔΔΔΔ. Φυρόμαχ
ος Κη]φισιεὺς τὸν ἄγοντα τὸ
ν ἵ]ππον 𐅄Δ. Μυννίων Ἀγρυλῆ
σι] οἰκῶν τὸν ἵππον καὶ τὸν
ἄ]νδρα τὸν ἐπικρούοντα καὶ
τὴ]ν στήλην ὕστερον προσέθ
ηκ]ε ΗΔΔΓ⊢⊢. Σῶκλος Ἀλωπεκῆ
σι] οἰκῶν τὸν τὸν χαλινὸν ἔ
χο]ντα 𐅄Δ. Φυρόμαχος Κηφισιε
ὺς] τὸν ἄνδρα τὸν ἐπὶ τῆς βα
κτ]ηρίας εἱστηκότα τὸν παρὰ
τὸ]ν βωμὸν 𐅄Δ. Ἴασος Κολλυτε
ὺς τ]ὴν γυναῖκα ᾗ ἡ παῖς προσ
πέπ]τωκε 𐅄ΔΔ.

Wir haben hier folgende Namen, von denen einige noch einmal im fünften Fragmente bei Stephani, aber ohne Angabe

1) In d. Ztschr. f. Altw. 1845, S. 987 flgdd.

einzelner Arbeiten wiederkehren: **Agathanor**, **Antiphanes**, **Jasos**, **Mynnion**, **Phyromachos**, **Praxias**, **Soklos**.

Was die von ihnen gearbeiteten Figuren anlangt, so nimmt Bergk an, dass sie einen abgeschlossenen Theil des Frieses bilden, dessen Inhalt, eine Scene der Rüstung zum Kampfe oder zu Kampfspielen, sich aus der sorgsamen Beschreibung der Schatzbeamten noch deutlich erkennen lasse. Eine Gewähr für diese Ansicht finde ich in dem Umstande, dass in einem und demselben Rechnungsabschnitte Phyromachos an drei verschiedenen Stellen angeführt wird, was sich nur daraus erklärt, dass die einzelnen Stücke seiner Arbeit in einer bestimmten Reihenfolge aufgezählt werden mussten. Ich gebe daher den Versuch Bergk's, den Inhalt der Composition im Einzelnen zu reconstruiren, als von einem richtigen Grundgedanken ausgehend und im Ganzen gewiss gelungen, mit seinen eigenen Worten wieder. „Die Scene, mit deren Beschreibung die Urkunde beginnt, wird eröffnet durch einen Knaben, der eine Lanze trägt, während ein Ephebe im Begriff ist, den neben ihm befindlichen Panzer aufzuheben, und sich zu rüsten (oder er legt sich etwa die Beinschienen an, und der Panzer steht daneben). Darauf folgt ein Dritter, der ein schon gezäumtes Ross mit dem Zügel zurückhält, so dass es den Nacken stolz emporhebt, wahrscheinlich ein Diener, der das Ross für jenen Epheben, der sich rüstet, bereit hält. Daran reiht sich passend ein Ephebe, der zwei Rosse an einen Wagen zu schirren beschäftigt ist: denn dass der Künstler eben diese Action dargestellt hatte, beweisen die bestimmten Worte der Inschrift *τῷ ἵππῳ τῷ ζευγνυμένῳ* (Partic. Praesentis). Die folgenden Figuren gehören offenbar zusammen. Wir sehen ein Ross, welches von einem vorangehenden Diener (*ἱπποκόμος*) an einem Leitseile (*ἀγωγεὺς*) geführt wird; darauf folgt ein Mann, offenbar der Herr des Pferdes, der mehr im Scherz als Ernst mit einer Gerte (*ῥάβδος*) dasselbe schlägt; dann ist eine Stele sichtbar und hinter derselben tritt ein zweiter Diener heran, um dem Ross den Zügel anzulegen. Daran reihen sich endlich Zuschauer, um die Darstellung zu einem ruhigen Abschluss hinzuführen, nemlich ein Mann auf seinen Stab gestützt, und eine Frau, an die sich ein Kind lehnt, von dem Manne durch einen Altar getrennt. Vielleicht gehörte übrigens diese letztere Gruppe zu einer neuen Scene."

Kallimachos.

Obwohl sein Vaterland nirgends ausdrücklich genannt wird, setzen wir ihn nach Athen, weil sich dort wenigstens ein Werk in einem öffentlichen Gebäude von ihm befand: ein goldener Leuchter im Erechtheum mit einer immer brennenden Lampe, welche nur alle Jahre einmal an einem bestimmten Tage mit Oel versehen wurde. Von der Lampe erhob sich eine eherne Palme bis an die Decke des Tempels, um den Qualm von derselben abzuhalten: Paus. I, 26, 7. Ein zweites Werk des Kallimachos sah Pausanias zu Plataeae: eine sitzende bräutliche Hera (*Νυμφευομένη*): IX, 2, 5. Ferner nennt Plinius von ihm tanzende Lakedaemonierinnen: 35, 92. Diese möchte Rangabé [1]) für nichts Anderes, als die noch vorhandenen Karyatiden am Erechtheum erklären. Allein so erfreulich es wäre, diese Werke auf einen bestimmten Künstler zurückführen zu können, so dürfen wir uns doch von seinen, bei dem ersten Blicke überraschenden Gründen nicht blenden lassen. Lucian nemlich erwähnt [2]) eine Art des Tanzens, welche durch *καρυατίζειν* bezeichnet wurde. So habe Plinius aus einem Misverständnisse Karyatiden für lakedämonische Tänzerinnen halten können. Allein, dieses zugegeben, müssten wir den Plinius sogleich eines zweiten Fehlers beschuldigen, nemlich: Marmorwerke in dem Buche über die Erzgiesser angeführt zu haben. Endlich aber passt das Urtheil, welches Plinius über die Tänzerinnen fällt, in keiner Weise auf die athenischen Karyatiden: er nennt sie ein gefeiltes (emendatum) Werk, in welchem aber alle Grazie durch übergrosse Sorgfalt verloren gegangen sei.

Nach Plinius soll Kallimachos auch Maler gewesen sein; und wir würden zur Bestätigung dieser Angabe auf Gregor von Nazianz [3]) verweisen, wenn nicht in dessen Zusammenstellung von Künstlern die grösste Verwirrung herrschte.

Wichtiger ist seine Thätigkeit in der Architektur. Denn er ist es, dem Vitruv [4]) in der bekannten Erzählung von dem Korbe auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens die Erfindung des korinthischen Kapitäls und der korinthischen Säulenordnung beilegt.

1) Rev. arch. II, p. 425. 2) de salt. 10. 3) in Tollii Itin. Ital. p. 66.
4) IV, 1, 9.

Diese Nachricht führt uns auf die Frage nach der Zeit des Künstlers. Die Annahme Stackelberg's [1]), dass er eine Statue des Stoikers Zeno gemacht und deshalb erst in der 120sten Olympiade gelebt haben könne, beruht auf einem Misverständnisse der Worte, die bei Plinius [2]) sich an die Erwähnung des Kallimachos zwar anschliessen, sich aber auf diesen nicht mehr beziehen. Den Leuchter für das Erechtheum aber wird Kallimachos etwa zur Zeit der Vollendung dieses Gebäudes, gegen Ol. 93 gemacht haben. Wenn in dieselbe Zeit die Erfindung des korinthischen Kapitäls fällt, so verträgt sich damit die erste sichere Erwähnung von Säulen dieser Ordnung sehr wohl. Denn sie bezieht sich auf den Tempel der Athene in Tegea, welchen Skopas erbaute, nachdem der alte Ol. 96, 2 abgebrannt war [3]). Diese Bestimmungen hat man jedoch durch die Bemerkung umzustossen gemeint, dass ein korinthisches Kapitäl am Tempel von Phigalia gefunden sei, als dessen Architekten Pausanias den Iktinos, den Erbauer des Parthenon, nennt. Indessen, dieses Kapitäl steht vereinzelt, könnte möglicher Weise einer späteren Restauration angehören, und ist nicht einmal eigentlich korinthisch, sondern von einer Mischgattung, die allenfalls der reinen Ausbildung vorangegangen sein könnte. In dieser aber, in der Bestimmung der rationes Corinthii generis, müssen wir nach Vitruv das Verdienst des Kallimachos erkennen, während wir die Veranlassung seiner Erfindung, das Geschichtchen von dem korinthischen Mädchen, gern der poetischen Sage anheimgeben können. — Uebrigens hindert uns nichts, die künstlerische Laufbahn des Kallimachos, auch wenn er noch nach Ol. 93 thätig war, schon zur Zeit des Iktinos beginnen zu lassen, der etwa nach Vollendung des Parthenon, als Phidias in Olympia beschäftigt war, den Bau des Tempels in Phigalia leiten konnte. Ja wir sind zu dieser Annahme fast gezwungen, wenn wir bei Dionys von Halikarnass [4]) den Kallimachos mit Kalamis auf eine Linie τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος gestellt finden. Dem Kalamis, als einem älteren Zeitgenossen des Phidias, steht archaische Zierlichkeit und Grazie noch wohl an. Eine ihm verwandte Richtung konnte sich aber im Zeitalter des

1) Apollotempel S. 43. 2) 34, 92. 3) Paus. VIII, 45, 3—4. 4) de Isocr. p. 95 Sylb.

Phidias höchstens noch etwa durch eine Generation erhalten, und muss selbst da, wie wir das Gleiche an den Zeitgenossen eines Raphael und Leonardo erfahren, schon als eine Absonderlichkeit erscheinen, die nicht von allem Tadel freizusprechen ist.

Den Uebergang zu einer Beurtheilung des Kallimachos bilden wir durch folgende Worte des Pausanias [1]): „Obwohl er in der eigentlichen Kunst (*ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην*) den Künstlern des ersten Ranges nachsteht, so überragt er doch alle dermassen an Kunstfertigkeit (*σοφίᾳ*), dass er erfand, Steine zu bohren, und sich den Namen *κατατηξίτεχνος* gab, oder nachdem andere ihm denselben beigelegt, für sich annahm." Wir erfahren hier zunächst von einer zweiten Erfindung des Kallimachos, an der man nicht weniger, als an der früher erwähnten hat zweifeln wollen, da man bereits an den aeginetischen Giebelstatuen Spuren des Bohrers bemerkt zu haben glaubt. Aber, wie fast immer bei den Nachrichten dieser Art, werden wir auch hier nicht nothwendig an die erste Erfindung, sondern eher an eine wesentliche Vervollkommnung derselben, sei es des Instrumentes selbst, sei es seiner Anwendung, zu denken haben. Man beachte z. B. nur den Unterschied, den es macht, ob der Künstler im Stande ist, nur einzelne Löcher, oder auch Gänge zu bohren, welche sich durch die Wellen des Haares, die Falten der Gewänder in langen Linien fortsetzen: einen Unterschied, dessen Bedeutung bei einer Vergleichung des korinthischen Kapitäls besonders klar in die Augen springt. Sicher ist wenigstens so viel, dass Pausanias dem Kallimachos eine wesentliche Vervollkommnung der technischen Mittel als Verdienst beilegt; und damit stimmt auch die Angabe des Vitruv [2]), dass er den schon erwähnten Beinamen wegen seiner „Eleganz und Subtilität in der Marmorarbeit" erhalten habe. Am bestimmtesten zeichnet indessen Plinius [3]) die Individualität des Künstlers: „Unter Allen ist besonders durch seinen Beinamen Kallimachos bekannt, stets ein Tadler seiner selbst, und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, weshalb er den Beinamen katatexitechnos erhalten hat, bemerkenswerth als ein Beispiel, dass man auch in der Genauigkeit Maass halten müsse. Von ihm sind tanzende Lakedaemonierinnen, ein gefeiltes Werk, in welchem aber alle

1) I, 26, 7. 2) IV, 1, 9. 3) 34, 92.

Grazie durch die übergrosse Genauigkeit verloren gegangen ist." Dieses Urtheil giebt uns zunächst Aufschluss über die bestimmtere Bedeutung des eigenthümlichen Beinamens, über welchen vielfach gestritten worden ist, da die Abweichungen in den Handschriften der verschiedenen Schriftsteller der Conjectur weiten Spielraum liessen. Wir können hier nicht die einzelnen Lesarten kritisch untersuchen, und bemerken daher nur, dass die besten Quellen fast übereinstimmend auf die Form *κατατηξίτεχνος* hinleiten. Die Erklärung derselben ergiebt sich aus Dionys von Halikarnass [1]: *Οὐ γὰρ δή τοι, πλάσται μὲν καὶ γραφεῖς ἐν ὕλῃ φθαρτῇ χειρῶν εὐστοχίας ἐνδεικνύμενοι τοσούτους εἰσφέρονται πόνους, ὥςτε καὶ φλέβια καὶ πτίλα καὶ χνοῦς καὶ τὰ τούτοις ὅμοια εἰς ἄκρον ἐξεργάζεσθαι καὶ κατατήκειν εἰς ταῦτα τὰς τέχνας*.... „Man sieht (um hier die Worte Müller's [2]) anzuführen), dass *κατατήκειν τὴν τέχνην* ein sorgfältiges Ausdrücken aller Details der Oberfläche, überhaupt ein Bilden ins Feinste und Kleinste bezeichnet. Dieser Ausdruck muss in den Werkstätten der Künstler gebräuchlich gewesen sein, aus welchen ihn nur Dionysios für rhetorische Zwecke entlehnt; offenbar ging er von den eigentlichen Plasten aus, welche dem Wachs, mit welchem sie den Erzguss vorbereiten, durch Kneten und Drücken seine Form gaben; *κατατήκειν* drückt ein Kneten aus, welches nicht viel Masse übrig lässt, überall ins Dünne, Feine geht." Dieses *κατατήκειν* ist also, sofern nicht das richtige Maass überschritten wird, sogar ein nothwendiger Theil aller Kunstübung; und Kallimachos konnte in seinem absichtlichen Streben nach grösster Feinheit der Durchführung den davon abgeleiteten Beinamen, auch wenn er ihm von andern, und zuerst vielleicht im tadelnden Sinne beigelegt war, für sich als ein Lob annehmen. Gewiss ist, wie Müller sagt, „der Name *κατατηξίτεχνος* zwar einerseits lobend, aber doch zugleich so zweideutiger Natur, dass er recht wohl durch ein nec finem habens diligentiae übertragen werden konnte. Denn es liegt wirklich schon in diesem Namen, dass dem Katatexitechnos am Ende die ganze Kunst in solche Minutien übergeht, sich ihm gleichsam unter den Händen zerfasert."

Nach dieser Betrachtung müssen wir noch die Frage aufwerfen, ob nicht mit derselben das schon früher angeführte

1) de vi Demosth. p. 194 Sylb. 2) zu Völckels Nachlass S. 153.

Urtheil des Dionys von Halikarnass im Widerspruch steht, welches Kallimachos mit Kalamis wegen der Zierlichkeit und Anmuth zusammenstellt. Wir bemerken zuerst, dass beide Künstler zwar lobend erwähnt, aber doch minder hoch gestellt werden, als Phidias und Polyklet, womit der Ausdruck des Pausanias *ἀποδέων τῶν πρώτων* im besten Einklange steht. Sodann aber dürfen wir wohl behaupten, dass dem Kallimachos die Zusammenstellung mit dem älteren Kalamis vielmehr zum Tadel, als zum Lobe gereicht. Er erscheint dadurch als ein Künstler, welcher nicht im Stande war, den gewaltigen Umschwung der Kunst in den Werken eines Phidias und Polyklet zu würdigen und zu begreifen, sich daher lieber mit den Vorgängern derselben auf eine Linie stellt, und sein Verdienst höchstens darin sucht, dasjenige, was diese erstrebt, noch mehr zu verfeinern und bis ins Kleinliche auszubilden. So erreicht er Anmuth, aber nicht die freie natürliche, sondern die mehr gesuchte archaische Zierlichkeit; er erreicht Sauberkeit und Feinheit, aber durch ewiges Feilen geräth er in Gefahr, sich in Magerkeit und Härte zu verlieren. Genug: Eigenschaften, welche an sich zum Lobe gereichen müssten, werden bei ihm zum Tadel, weil sie, anstatt als Mittel zur Erreichung höherer Zwecke zu dienen, durch Einseitigkeit und Uebermaass in ihrer Anwendung, vielmehr der freieren Bewegung des Geistes als Hemmungen entgegentreten.

Dass ein archaistisches Relief des capitolinischen Museums, einen Satyr mit drei Nymphen darstellend [1]), nicht diesem Kallimachos beigelegt werden kann, bedarf kaum eines besonderen Beweises. Der manierirte Styl, so wie die Fassung der Inschrift ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ [2]), verweisen es in die römische Zeit; und obwohl wir dem Kallimachos einen etwas alterthümlichen Styl beigelegt haben, so ist doch kaum anzunehmen, dass derselbe so wenig entwickelt gewesen sei, als in dem Vorbilde, auf welches jenes Relief etwa zurückgeführt werden könnte.

Demetrios.

Die verschiedenen Erwähnungen eines Bildhauers Demetrios lassen sich ohne Schwierigkeiten auf eine und dieselbe

1) Foggini: Mus. Cap. IV, t. 43. 2) S. meinen Aufsatz über das Imperfectum in Künstlerinschriften, im Rh. Mus. N. F. VIII, S. 236.

Person beziehen. Zuerst führt Diogenes Laërtius [1]) einen ἀνδριαντοποιὸς ganz kurz aus Polemon an. Quintilian [2]) nennt einen Demetrios, seiner Kunstrichtung wegen, neben Lysipp und Praxiteles; doch dürfen wir daraus nicht schliessen, dass er deshalb auch diese drei Künstler gleichzeitig hinstellen wolle. Plinius [3]) berichtet Folgendes: „Demetrius machte das Bild der Lysimache, welche 64 Jahre Priesterin der Minerva war; ferner eine Minerva, welche Musica genannt wird, weil die Schlangen an ihrer Gorgo beim Anschlage der Cither mit Getön wiederhallen; auch den Ritter Simon, welcher zuerst über das Reiten schrieb." Lucian [4]) führt als ein Werk des Demetrios aus Alopeke eine Statue des korinthischen Feldherrn Pellichos an. — Die Zeit seiner Thätigkeit lässt sich durch das Bild des Simon nur annähernd bestimmen. Xenophon, welcher um die 105te Olymdiade starb [5]), erwähnt im Anfange seines Buches περὶ ἱππικῆς, dass Simon über denselben Gegenstand geschrieben habe. Ausserdem wird von ihm erzählt, dass er einen Fehler in der Zeichnung der Augen eines Pferdes auf einem Gemälde des Mikon rügte, welcher um Ol. 80 blühete. Wir bewegen uns also in einem Zeitraume von mehr als zwanzig Olympiaden. Auch die Statue des Pellichos gewährt uns keinen weiteren Aufschluss. Zwar nennt Thucydides [6]) einen Aristeus, Sohn des Pellichos, welcher Ol. 86, 2 die Flotte der Korinther gegen Corcyra befehligte. Allein es ist wohl möglich, aber keineswegs ausgemacht, dass der Vater des Aristeus und der von Lucian genannte Feldherr für eine Person zu halten sind. Dürften wir einen gleichnamigen Enkel annehmen, so würde dieser etwa in die Zeit zwischen Ol. 90—100 fallen, in welcher Korinth und Athen, die Vaterstädte des Feldherrn und des Künstlers gemeinschaftlich gegen Lakedaemon kämpften. — Wichtiger ist für uns die Schilderung, welche Lucian von dieser Statue entwirft: „Hast Du ihn wohl gesehen, den Dickbauch, den Kahlkopf, halb entblösst vom Gewande, einige Haare des Bartes vom Winde bewegt, mit ausgeprägten Adern, einem Menschen gleich, wie er leibt und lebt?" Hiermit verbinden wir das Urtheil Quintilian's: welcher sagt: im Verhältniss zu Praxiteles und Lysipp

1) V, 85. 2) XII, 10. 3) 34, 76. 4) Philops. 18 u. 20. 5) s. Clinton fasti s. Ol. 125, 2. 6) I, 29.

welche die veritas, die Wahrheit der Natur, am besten erreicht, treffe den Demetrios der Tadel, darin zu weit gegangen zu sein; und es sei ihm mehr auf Aehnlichkeit als auf Schönheit angekommen. Nach diesen Zeugnissen ist also Demetrios Naturalist in dem Sinne, dass er die Natur in allen Einzelnheiten und selbst unschönen Zufälligkeiten treu nachzuahmen strebte. Wir dürfen daher wohl eine bestimmte Absicht vermuthen, wenn ihn Lucian nicht mit dem gewöhnlichen Ausdrucke *ἀνδριαντοποιὸς*, sondern *ἀνθρωποποιός* nennt. Dass auch das Bild der alten Athenepriesterin, in der Verbindung mit diesen Zeugnissen, die durchaus naturalistische Richtung des Künstlers zu bestätigen scheine, hat bereits Lange [1]) bemerkt. — Demetrios steht in dieser Richtung, wenigstens in der athenischen Kunst dieser Epoche, ganz vereinzelt. Es waren also gewiss mehr Eigenschaften seiner eigenen Persönlichkeit, als allgemeine Bildungsverhältnisse, auf welchen der Charakter seiner Werke beruht. Doch dürfen wir auch den letzteren keineswegs allen Einfluss absprechen. Denken wir uns z. B. einen nicht unbegabten, aber durchaus pedantischen Künstler den Werken eines Myron und eines Kallimachos gegenüber, so wird er die Naturwahrheit des einen zwar bewundern, aber nicht in ihrem tiefern Grunde, sonderen mehr in ihren Aeusserlichkeiten erfassen: wo aber dort manche Einzelnheit vielleicht in der bestimmtesten Absicht untergeordnet, als Nebensache behandelt ist, da wird er diese vermeintliche Vernachlässigung in eigenen Werken dadurch vermeiden zu können glauben, dass er dem Kallimachos in seiner kein Ende findenden Sorgfalt nachzustreben sich bemüht. Bei dem consequenten Gange, in welchem sich die Entwickelung der griechischen Kunst bewegt, konnte jedoch ein einseitiges, selbst mit Talent durchgeführtes Streben, wenn es jenem allgemeinen Gange nicht entsprach, keinen weitergreifenden Einfluss gewinnen; und deshalb bleibt, wie gesagt, der Naturalismus des Demetrios eine vereinzelte Erscheinung in dieser Epoche.

Nach der Angabe von Pittakis [2]) soll in der Nähe der Propylaeen eine Ehrenbasis mit dem Namen des Demetrios gefunden worden sein:

1) zu Lanzi Sculptur der Alten, S. 84. 2) *Ἐφημ. ἀρχ.* 1839, Februar, N. 171.

ΑΡΕΤΗΣΑΙ
ΟΔΕΑΥΤΟΧΘΩΝΑϹ
ΕΔΕΣΥΓΛΟΤΟΝΣΩΙΞ
ΔΗΜΗΤ
ΕΓΟΗΣ

Stephani konnte den Stein nicht auffinden [1]). Rangabé erwähnt ihn in den Antiquités helléniques gar nicht. Nach der Abschrift von Pittakis scheinen die Schriftzüge nicht zu verbieten, den Künstler für den eben behandelten Demetrios zu halten.

Lykios.

Er wird von Plinius Schüler, von Pausanias, Athenaeus u. a. Schüler und Sohn des Myron genannt. Dass er, wie sein Vater, in Eleutherae geboren sei, wollte man seit Casaubonus aus Plinius [2]) beweisen, indem man die gewöhnliche Lesart der Worte „Hercules Isidori. Buthyreus Lycius Myronis discipulus fuit" durch die Veränderung des Buthyreus in Eleuthereus zu verbessern meinte. Die besten Handschriften führen jedoch auf buthytes, welches Wort als Epitheton zum Herkules des Isidor zu fassen ist. Dass er indessen wirklich aus Eleutherae war, lehrt Athenaeus [3]), welcher aus Polemon schöpfte. — Die Zeit seiner Thätigkeit müssen wir seines Vaters wegen gegen die 90ste Olympiade setzen, und damit stimmt überein, dass die Inschrift an einem seiner Werke in alten, d. h. vor-euklidischen Buchstaben abgefasst war [4]). Es war ein Weihgeschenk, welches die Bewohner von Apollonia in Ionien wegen der Eroberung von Thronion, einer Stadt in der Abantis genannten Gegend von Epirus, in Olympia aufgestellt hatten. Die Basis des Werkes bildete einen Halbkreis, und auf der Mitte derselben standen Thetis und Hemera, welche den Zeus um Beistand für ihre Söhne anflehen. An den beiden Enden waren Achilleus und Memnon zum Kampfe bereit einander gegenübergestellt. Dieselbe Anordnung war auch bei allen übrigen Figuren beibehalten; ja ein Barbar stand einem Hellenen gegenüber: Odysseus dem Helenos, weil sie in ihren Heeren am meisten den Ruf der Weisheit genossen, Alexandros dem Menelaos wegen der alten Feindschaft, dem

1) Rh. Mus. N. F. IV, S. 24. 2) 34, 79. 3) XI, p. 486 D. 4) Paus. V, 22, 2.

Diomedes Aeneas, dem Telamonier Aias Deiphobos: im Ganzen also dreizehn Figuren, welche sich um den Zeus in strenger Symmetrie gruppirten. — Ausser diesem umfangreichen Werke erwähnt Pausanias [1]) nur noch einen Knaben mit dem Weihgefäss (περιρραντήριον) aus Erz, als auf der Akropolis von Athen befindlich. Bei Plinius [2]) finden wir „einen Knaben, der verlöschendes Feuer wieder anbläst (puerum sufflantem languidos ignes), ein Werk, würdig des Lehrers; und Argonauten", und wenig später einen Räucherknaben: Lycius et ipse puerum suffitorem. Die Bilder dieser Knaben müssen sehr verwandter Natur gewesen sein. Allein hier fragt es sich, ob wir es überhaupt mit drei verschiedenen Werken zu thun haben. Die Römer nannten suffitio z. B. eine Ceremonie bei Leichenbegängnissen, bei welcher die Theilnehmer mit Wasser besprengt wurden [3]). Der puer suffitor des Plinius und der Knabe mit dem Weihgefäss bei Pausanias können also recht wohl ein und dasselbe Werk sein. Suffitio aber bedeutet auch eine wirkliche Räucherung: und der Name suffitor kommt daher mit vollem Rechte einem Knaben zu, welcher Feuer, in unserem Falle die zu Räucherungen nothwendigen Kohlen in dem Weihgefässe, anbläst. Christliche Chorknaben in ähnlicher Handlung sind für künstlerische Darstellungen auch in der neueren Zeit benutzt worden. Es bliebe also nur noch die zweifache Erwähnung eines und desselben Werkes bei Plinius zu erklären. Ist es aber nicht auffällig, dass, nachdem über Lykios bereits gehandelt ist, wenige Zeilen später ein einzelnes Werk desselben ausser dem Zusammenhange angeführt wird? Es scheint demnach, dass dieser Schriftsteller nach der ersten Abfassung des Textes den puer suffitor aus anderen Quellen am Ende der unter L zusammengestellten Künstler notirte, ohne die Identität desselben mit dem schon angeführten Knaben zu vermuthen, und dass dieser Zusatz später nicht weiter in den Zusammenhang verarbeitet wurde, wie dies z. B. auch bei dem folgenden Künstler, Kresilas, in ähnlicher Weise geschehen sein muss. Auf diese Weise würde die doppelte Erwähnung aus verschiedenen Quellen nur Zeugniss ablegen für die Berühmtheit des Werkes. Uns aber liefert dasselbe durch seinen Gegenstand den Beweis, dass Lykios

1) I, 23, 8. 2) 34, 79. 3) Festus s. v. aqua.

nicht ohne Erfolg bestrebt war, die lebensvolle Natürlichkeit in den Darstellungen seines Vaters und Lehrers auch in seinen Leistungen zu erreichen.

Bei Athenaeus [1]), Suidas und Harpokration [2]) ist von einer Art Schalen die Rede, welche ihren Namen *Λυκιουργεῖς* von Lykios als Verfertiger erhalten haben sollten. Doch weisen diese Gewährsmänner selbst darauf hin, dass solche Namen nicht von Personen, sondern von Städten und Völkern hergeleitet zu werden pflegen: wie *Ναξιουργής*, *Μιλησιουργής* von Naxos, Milet, so *Λυκιουργής* von Lykion.

Kresilas.

Der richtige Name dieses Künstlers, den man früher Ktesilaos nannte, hat erst durch eine Inschrift festgestellt werden müssen, ehe man bemerkte, dass dieselbe Schreibart in den besten Handschriften des Plinius theils offen vorliegt, theils mit Bestimmtheit selbst in den leichten Verderbnissen wiederzuerkennen ist. Die Inschrift gehört einer Basis an, welche vor der Westfront des Parthenon gefunden wurde [3]):

HERMOꝆYKOΣ
ΔΙΕΙΤΡΕΦΟΣ
ΑΠΑΡΧΕΝ

KRΕΣΙꝆΑΣ
ΕΠΟΕΣΕΝ

Durch die Veränderung eines einzigen Buchstaben, eines Δ in ein Λ, gewinnen wir den Namen des Künstlers und zugleich den seines Vaterlandes aus einer Inschrift von Hermione [4]), welche nach Fourmonts Abschrift lautet:

ΑΛΕΧΙΑΣ ΛΥΟΝΟΣ ΑΝΕΘΕΙ
ΤΑΙΔΑΜΑΤΡΙ : ΤΑΙΧΘΟΝΙΑ
ЏΕΡΜΙΟΝΕΥΣ
ΚΡΕΣΙΔΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ΚΥΔΟΝΙΑΤ

Auf sie gestützt hat sodann Meineke [5]) eine dritte, in der Anthologie erhaltene Inschrift verbessert [6]):

Τόνδε πυρῇ ἀνέθηκε Πολυμνήστου φίλος υἱός,
εὐξάμενος δεκάτην Παλλάδι Τριτογενεῖ,
Κυδωνιάτας Κρίσιας εἰργάσατο.

1) XI, p. 486 D. 2) v. *Λυκιουργεῖς*. 3) s. Ross im Kunstblatt 1840 N. 12 und Kritios, Nésiotès, Kresilas etc. p. 10. Stephani im Rhein. Mus. N. F. IV, S. 16. Rangabé Ant. hell. p. 34. 4) C. I. G. 1195. 5) delect. poett. anthol. p. 239. 6) Anall. III, p. 174, n. 119.

Die Erwähnung von Kydonia, wie das Versmaass führen hier wie von selbst auf die Veränderung:

Κυδωνιάτας Κρησίλας εἰργάξατο.

Ausserdem ist auch in der ersten Zeile für πυρῇ aus der palatinischen Handschrift Πυρῆς als Eigenname mit vollem Rechte aufgenommen worden.

Ein Bewohner von Kydonia konnte aber eben sowohl Κύδων, als Κυδωνιάτας genannt werden [1]). Dieser Umstand muss den Verdacht rege machen, dass auch bei Plinius ein Versehen hinsichtlich des Kresilas obwalte: ein Verdacht, auf den ich selbst verfallen war, noch ehe ich wusste, dass ihn Jahn [2]) bereits ausgesprochen hatte. In der schon früher erwähnten Erzählung des Wettstreites verschiedener Künstler in der Bildung von Amazonenstatuen sagt nemlich Plinius [3]): tertia (est) Cresilae, quarta Cydonis. Hier ist es gewiss im höchsten Grade wahrscheinlich, dass er die Bezeichnung der Vaterstadt des Kresilas irrthümlich für einen besonderen Künstlernamen gehalten hat. Endlich herrscht nochmals Verwirrung in der alphabetischen Aufzählung der Künstler bei demselben Schriftsteller. Nachdem er an erster Stelle unter C, wo der Name Cresilas auch durch die besten Handschriften gesichert ist, zwei Werke desselben, einen sterbenden Verwundeten und das Bild des Perikles, angeführt hat, folgen später, gerade auf der Grenze zwischen C und D, nach der gewöhnlichen Lesart die Worte: Desilaus doryphoron et Amazonem vulneratam. Auch hier stehe ich nicht an, ebenfalls in Desilaus nur eine Corruption von Cresilas zu erkennen. Von einer Amazone des letzteren wissen wir ohnehin; die Lesarten c.tesilaus in der Bamberger, desilas in der Münchner Handchrift führen gleichfalls auf diesen Namen. Endlich spricht dafür auch die Stelle, an welcher der vermeintliche Desilaus erscheint. Wie Plinius eine zweite Notiz über Lykios am Ende des L einfügt, so hier eine zweite über Kresilas am Ende des C.

Wir haben also Nachricht von wenigstens sechs Werken des Kresilas; doch vermögen wir bei den Weihgeschenken der Pallas Tritogeneia und der Demeter Chthonia nicht einmal den Gegenstand der Darstellung anzugeben. Des Do-

1) s. Steph. Byz. s. v. Κυδωνία, und unten die rhodische Inschrift des Bildhauers Protos. 2) in den Berichten der sächs. Gesellsch. 1850, S. 37. 3) 34, 53.

ryphoros erwähnt Plinius nur mit einem einzigen Worte. Die Amazone, und zwar, sofern er nicht mehrere bildete, die in Ephesos aufgestellte, war der zweiten Angabe des Plinius zufolge verwundet dargestellt. Man hat daraus geschlossen, dass die in mehrfachen Wiederholungen vorkommende Statue einer solchen [1]) auf das Original des Kresilas zurückzuführen sei; und man stimmt dieser Annahme gern bei, da wenigstens keine positiven Gründe gegen dieselbe sprechen. Doch sind auch die Beweise dafür nicht so schlagend, dass wir darauf unzweifelhafte Schlüsse zu bauen wagen dürften. —

Das Bild des „Olympiers" Perikles nennt Plinius dieses Beinamens würdig, und bemerkt ausserdem: es sei an dieser Kunst, d. h. an dieser Art von Portraitbildung, zu bewundern, wie sie edle Männer noch edler mache. Wegen dieser Lobsprüche glaubt Bergk [2]) nicht ohne Grund, dass nicht nur die von Pausanias [3]) erwähnte Statue des Perikles auf der Akropolis, sondern wohl auch die Wiederholungen dieses Portraits, welche noch jetzt existiren, auf das Original des Kresilas zurückzuführen seien. — Wir haben jetzt nur noch den sterbenden Verwundeten, „an dem man sehen könne, wie viel vom Leben noch übrig sei", und die Basis des Hermolykos zu betrachten. Hermolykos war Sohn des Diitrephes, und eine Statue des letzteren, wie er von Pfeilen getroffen war, führt Pausanias als auf der Akropolis befindlich an [4]). Es lag daher nahe, in dem Verwundeten bei Plinius den Diitrephes, und in der wiedergefundenen Basis die Basis seiner Statue zu vermuthen. Dagegen ist jedoch von Ross selbst, der diese Ansicht zuerst aussprach, später [5]) geltend gemacht worden, dass die Statue innerhalb der Propylaeen aufgestellt sein musste, während die Basis zwischen denselben und dem Parthenon entdeckt ward. Dazu bemerkt Bergk [6]), dass ἀπαρχή, eine Gabe des Dankes, ein Gelübde oder εὐχαριστήριον, eine unpassende Bezeichnung für eine von dem Sohn geweihte Statue des sterbenden Vaters sein würde. Er möchte daher die bei Pausanias wenig später folgende Erwähnung eines Hermolykos mit der noch vorhandenen Inschrift in Verbindung setzen [7]): *Τὰ δὲ ἐς Ἑρμόλυκον τὸν παγκρατιαστὴν . . . γραψάντων ἑτέρων παρίημι.*

1) z. B. Müller u. Oest. Denkm. I, 31, n. 137; das vollständige Verzeichniss bei Jahn S. 40. 2) in der Ztschr. f. Altw. 1845, S. 962. 3) I, 25, 1. 4) I, 23, 2. 5) Kunstbl. 1840, S. 151. 6) a. a. O. S. 963. 7) I, 23, 12.

Doch hat hier Pausanias offenbar den Pankratiasten Hermolykos, den Sohn des Euthynos, im Auge, welcher nach Herodot [1]) den Preis der Tapferkeit in der Schlacht bei Mykale davontrug. Möglich wäre es freilich immer, dass Pausanias aus Flüchtigkeit den Namen des Diitrephes übersehen und fälschlich an den bekannten Hermolykos gedacht hätte. Betrachten wir hiernach die erhaltene Basis als nicht der Statue des Diitrephes angehörig, so bleibt dennoch eine grosse Wahrscheinlichkeit, dass Kresilas, wenn er das eine Werk für dessen Sohn ausführte, auch der Künstler der Statue des Vaters war, und dass auf diese auch die Worte des Plinius zu beziehen sind. Als das Todesjahr des Diïtrephes hat man gewöhnlich Ol. 91, 4 angenommen. Damals nemlich führte er thessalische Hülfsvölker, welche zu spät nach Athen gelangt waren, um mit Demosthenes nach Sicilien zu segeln, nach ihrem Vaterlande zurück, überfiel unterwegs Mykalessos in Boeotien, erlitt aber unmittelbar nach Einnahme der Stadt eine Niederlage durch die herbeieilenden Thebaner [2]). Allein mit Recht verweist Rangabé [3]) auf die Angabe des Thucydides [4]), dass noch Ol. 92, 2, als die Athener die Verfassung in Thasos umstürzten, Diitrephes den Befehl in Thrakien führte. Wir müssen es also ungewiss lassen, wann sein Tod erfolgte. Arbeitete aber auch Kresilas schon bei Lebzeiten des Phidias, so konnte er doch, wie dessen Schüler Alkamenes, recht wohl gegen das Ende des peloponnesischen Krieges noch am Leben und thätig sein.

Endlich ist hier eine Vermuthung Bergk's [5]) zu erwähnen, selbst wenn sie nicht als durchaus sicher anzunehmen ist. Pausanias nemlich spricht kurz vor Erwähnung des Hermolykos von Oinobios, auf dessen Antrag Thucydides aus dem Exil zurückgerufen wurde. Man erwartet dem Zusammenhange gemäss, dass Pausanias die Statue des Oinobios, sowie den Künstler erwähne; weshalb Bergk nach *Ἐπιχαρίνου . . . τὴν εἰκόνα ἐποίησε Κριτίας* die Worte *Οἰνοβίου δὲ Κρησίλας* einfügt. Der vorhergehende ähnliche Name *Κριτίας* und das folgende Wort *Οἰνοβίῳ* geben dieser Ergänzung einen grossen Schein von Wahrscheinlichkeit, und das Zeitalter des Kresilas scheint sie zu bestätigen.

1) IX, 105. 2) Paus. a. a. O. Thuc. VII, 29. 3) Ant. hell. p. 42. 4) VIII, 64. 5) a. a. O. S. 964.

Es wird kaum einer Rechtfertigung bedürfen, dass wir dem Kresilas seine Stelle unter den athenischen Künstlern angewiesen haben. Nicht nur einige seiner Werke, sondern noch mehr seine künstlerische Richtung führen darauf hin. Denn diese erklärt sich am natürlichsten durch den Einfluss der persönlichen Leitung oder der Werke des Myron. Das Lob des Verwundeten, dass man sehe, wie viel noch vom Leben übrig sei, erinnert lebhaft an den Ladas des Myron, dem ja auch das Leben nur noch auf den Lippen zu schweben schien. An den bekannten Amazonenstatuen, wenn wir sie als Nachbildungen des Kresilas gelten lassen, spricht freilich, wie Jahn bemerkt, die trübe Herbigkeit des Ausdruckes noch mehr den düstern Ernst der Besiegten, als den blos körperlichen Schmerz aus; und die durchaus ruhige, abgeschlossene Haltung der ganzen Figur weicht von der lebendigen Bewegung myronischer Gestalten weit ab. Nehmen wir dazu, dass Kresilas auch im Peloponnes, in Hermione, thätig war, und, wie Polyklet, einen Doryphoros bildete, so scheint es nicht unmöglich, dass auch das Vorbild des argivischen Künstlers auf ihn einen gewissen Einfluss geübt habe, und daher seine künstlerische Eigenthümlichkeit am besten als zwischen der des Myron und des Polyklet in der Mitte stehend bezeichnet werden dürfte.

Pyrrhos.

Im Jahre 1840 fand man vor der südlichsten Säule auf der hinteren Seite der Propylaeen zu Athen eine mehr als halbrunde Basis mit den Spuren der Füsse einer Bronzestatue auf der oberen, und folgender Inschrift an der vorderen Fläche:

ΑΘΕΝΑΙΟΙΤΕΙΑΘΕΝΑΙΑΙΤΕΙΥΛΙΕΙΑΙ
ΠΥΡΡΟΣΕΠΟΙΗΣΕΝΑΘΕΝΑΙΟΣ [1])

Aus paläographischen Gründen setzt sie Ross in die Zeit des schwankenden Alphabetes vor Euklides, d. h. zwischen Ol. 86—94. Ueber den Künstler haben wir nur eine kurze Nachricht bei Plinius [2]): dass er Hygiam et Minervam, eine Hygiea und eine Minerva, gebildet habe. (Denn dass, wie Ross vermuthet, sein Name unter den Künstlern der 90sten Olympiade an die Stelle des Perelius zu setzen sei, dürfen wir nicht als ausgemacht betrachten.) Als an dem Orte befindlich, wo die In-

1) Ross im Kunstbl. 1840, N. 37. Stephani im Rh. Mus. N. F. IV, S. 17. Schöll Mitth. S. 126. Rangabé ant. hell. p. 43. 2) 34, 80.

schrift gefunden ward, gleich neben der Statue des Diitrephes, erwähnt aber Pausanias [1]) zwei Statuen: der Hygiea und der Athene mit dem Beinamen Hygiea. Da wir ferner nur von diesem einen Bilde der Athene Hygiea auf der Akropolis Kunde haben, so müssen wir auf dasselbe die folgende, bei Plutarch [2]) und Plinius [3]) ziemlich gleichlautende Erzählung beziehen: Bei dem Bau der Propylaeen stürzte einer der thätigsten und tüchtigsten Arbeiter, nach Plinius ein Lieblingssklave des Perikles, als er über den Giebel klettern wollte, von der Höhe herab und beschädigte sich dermassen, dass die Aerzte an seinem Aufkommen verzweifelten. Da soll dem Perikles in seiner Bekümmerniss die Göttin im Traume erschienen sein und ihm als Heilmittel ein an der Akropolis wachsendes und deshalb Parthenion genanntes Kraut [4]) angegeben haben, welches wirklich dem Arbeiter schnell und leicht zur Genesung verhalf. Zum Danke dafür stellte Perikles der Athene Hygiea ein ehernes Bild bei dem Altar auf, welchen sie, wie man sagte, schon früher auf der Akropolis hatte. — Auf dieses Bild wird also die wiedergefundene Inschrift zu beziehen sein. Dass in derselben nicht Perikles, sondern die Athener als Weihende genannt werden, darf darum keinen Anstoss erregen, weil Perikles auch die grösseren Werke der Akropolis nicht in seinem, sondern im Namen der Stadt weihete. Wenigstens liegt darin kein Grund zu der Annahme, dass die Statue erst nach dem Tode des Perikles aufgestellt sein müsse. Dass endlich die Basis nur Raum für eine Statue gewährt, giebt uns nicht das Recht, bei Plinius Hygiam Minervam für Hygiam et Minervam zu schreiben. Pausanias spricht von Statuen beider; und Ross schliesst gerade aus der eigenthümlichen Umgebung der Basis, dass in ihrer Nähe eine andere gestanden habe, welche meiner Meinung nach eben so wohl für das Bild der Hygiea, als für den Splanchnoptes des Styppax bestimmt sein konnte, von dem wir hier des Zusammenhanges wegen sogleich ausführlicher handeln wollen.

Styppax.

So, und nicht Stipax, ist der Name nach der Bamberger Handschrift des Plinius zu schreiben, wie Bergk [5]) nachgewiesen hat. Das Vaterland des Künstlers war die Insel Ky-

1) I, 23, 5. 2) Per. 13. 3) 22, 40. 4) Plut. Syll. 13. 5) Ztschr. f. Altw. 1847, S. 177.

pros, und sein Ruf gründete sich nach Plinius [1]) vorzugsweise auf eine Statue, den sogenannten Splanchnoptes. Sie stellte einen Sklaven des Perikles dar, der Eingeweide röstete und dabei das Feuer aus vollen Backen anblies. Dieser Sklave aber sollte niemand anders, als jener von den Propylaeen heruntergestürzte Arbeiter sein. Denn am Schlusse der unter Pyrrhos mitgetheilten Erzählung fügt Plinius hinzu: Hic est vernula cuius effigies ex aere fusa est et nobilis ille Splanchnoptes. Die Ausdruckweise ist sehr ungeschickt; und wir würden an zwei verschiedene Statuen zu denken geneigt sein, wenn nicht die Vergleichung der beiden Stellen des Plinius uns schweigen hiesse. — Dass jener Sklave nicht Mnesikles, der Architekt der Propylaeen gewesen sei, wie Sillig vermuthete, hat bereits Ross [2]) zur Genüge nachgewiesen. Aber was hat die Handlung der Statue mit dem Sturze des Sklaven zu thun? Bergk [3]) sucht diese Frage durch die Annahme zu beantworten: es sei die Hauptaufgabe des Künstlers gewesen, jenen Arbeiter, der ein Unfreier war, in einer Weise darzustellen, dass man sofort seinen Stand erkannte. Denke man sich nun nach den vorhandenen Spuren vor dem Bilde der Athene des Pyrrhos einen Altar, und neben demselben auf einer Basis eine jugendliche Figur, die, mit dem oberen Körper nach dem Altar herübergebogen, mit vollen Backen die Flammen anzufachen scheine, so erhalte man nicht nur das schönste Ensemble, sondern es sei auch die dienende Stellung des Arbeiters auf das angemessenste angedeutet, er erscheine gleichsam dem höheren Dienste der rettenden Göttin geweiht. Die Flamme selbst aber sei ebensowenig, als die Eingeweide, in dem Kunstwerke selbst dargestellt gewesen, und der Name Splanchnoptes für dasselbe nur gewählt, um den Eindruck, den es auf den Beschauer hervorbrachte, passend zu bezeichnen. — Ich habe, um nicht ungerecht zu erscheinen, die Ansicht Bergk's ausführlich mitgetheilt, hoffe aber, einer weiteren Ausführung der Gründe mich überheben zu dürfen: weshalb ich sie für nichts, als ein Spiel mit Vermuthungen, welches keine feste Ueberzeugung zu gewähren vermag, halten kann. Das Wichtigste bleibt für unsere Zwecke immer das Werk des

1) 34, 81. 2) Kunstblatt 1840, N. 37. 3) Ztschr. f. Altw. 1845, S. 969.

Styppax selbst, welches eine grosse Aehnlichkeit mit dem Räucherknaben des Lykios, dem Gegenstande, wie der Auffassung nach, verräth. Wir wollen die Frage nicht aufwerfen, wem die Priorität der Erfindung gebühre. Denn gewiss haben beide Künstler auf gleiche Weise die Anregung zu ihren Schöpfungen von einem und demselben Punkte aus erhalten, nemlich aus der Lehre und den Werken des Myron.

Strongylion.

Auf der Akropolis von Athen, unweit der Propylaeen, sah Pausanias [1]) das sogenannte hölzerne (trojanische) Pferd aus Erz gebildet, aus welchem Menestheus und Teukros, sowie auch die Söhne des Theseus, hervorschauten. Dass sich eine Anspielung auf dieses Kunstwerk schon bei Aristophanes [2]) findet, bemerkt der Scholiast desselben, und theilt uns zugleich die Weihinschrift mit: *Χαιρέδημος Εὐαγγέλου ἐκ Κοίλης ἀνέθηκε.* Den Namen des Künstlers Strongylion haben wir erst durch die 1840 wiedergefundene Inschrift der Basis kennen gelernt [3]):

ΧΑΙΡΕΔΕΜΟΣ ΕΥ ΑΛΛΕLΟ | ΕΚΚΟΙLΕΣ ΑΝΕΘΕΚΕΝ
ΣΤΡΟΛΛΥLΙΟΝΕΠΟΙΕΣΕΝ

Der Fundort, in der Nähe der inneren Südecke der Propylaeen, so wie der erste Theil der Inschrift lassen keinen Zweifel, dass wir hier wirklich die Basis jenes Pferdes vor uns haben. Die archaischen Schriftzüge, die sich in einzelnen Punkten (z. B. dem Σ) der euklidischen Zeit annähern, bestätigen es, dass das Werk nicht lange vor Aufführung der Vögel (Ol. 91, 2) aufgestellt sein kann, und durch seine Neuheit und seine Grösse (die Länge der Basis beträgt an 11 Fuss) jene Anspielung veranlasst haben mag. — Ein zweites Werk des Strongylion sah Pausanias [4]) zu Megara. Er erzählt, dass die Megareer einem Streifcorps des Mardonios eine Niederlage beigebracht und deshalb der Artemis Soteira eine Statue errichtet hätten. Da er nun fortfährt: „In demselben Tempel sind auch Bilder der zwölf Götter, welche Werke des Praxiteles sein sollen; die Artemis selbst aber machte Strongylion"; so glaubte man, die Artemis gehöre zu den zwölf Göttern, und der Künstler müsse ein Zeitgenosse des Praxiteles

1) I, 23, 10. 2) in d. Vögeln 1128. 3) Schöll im Kunstblatt 1840, N. 75. Arch. Mitth. S. 126. Stephani im Rh. Mus. N. F. IV, S. 17. 4) I, 40, 2.

sein. Der Zusammenhang lehrt jedoch, dass sie ein von den andern unabhängiges Bild war, dessen Entstehungszeit nicht bestimmt angegeben werden kann. — Ferner sah Pausanias [1]) auf dem Helikon drei Musenstatuen von Strongylion neben drei andern des Olympiosthenes und eben so vielen des Kephisodotos. Da sie wahrscheinlich gleichzeitig aufgestellt waren, Kephisodot aber gewöhnlich in die 102te Olympiade gesetzt wird, so glaubte man hiermit die frühere Bestimmung, wonach Strongylion schon vor Ol. 91, 2 thätig sein musste, nicht in Einklang bringen zu können. Wir werden jedoch später sehen, dass Kephisodot schon mehrere Olympiaden früher ein bekannter Künstler sein konnte. — Auch Plinius [2]) führt zwei Werke des Strongylion an: eine Amazone, welche wegen der Vorzüglichkeit ihrer Schenkel Euknemon genannt, und deshalb von Nero stets mit herumgeführt wurde; ferner eine Knabenfigur, zu welcher der bei Philippi gebliebene Brutus eine solche Liebe hegte, dass sie davon den Beinamen Philippensis erhielt. — Endlich rühmt Pausanias [3]) den Strongylion noch im Allgemeinen als ausgezeichnet in der Bildung von Stieren und Pferden. Einen Beleg dafür liefert uns das trojanische Pferd; und da in nicht grosser Entfernung von demselben ein eherner Stier aufgestellt war [4]), welcher auch sonst von den Alten mit dem Pferde und einem Widder zusammen genannt wird, so vermuthet Bergk [5]), dass auch diese Thiere Werke des Strongylion gewesen seien, und Pausanias gerade in Erinnerung an dieselben dem Künstler das allgemeine Lob ertheile.

Dass Strongylion vielmehr zu den Nachfolgern des Myron als des Phidias zu rechnen ist, lehren sowohl seine Thierbildungen, als die von Plinius genannten Werke, welche offenbar ihren Ruf nicht sowohl durch ihre geistige Hoheit, als durch körperliche Schönheit erlangt hatten.

Olympiosthenes.

Er muss hier wegen der drei Musen, welche Pausanias [6]) auf dem Helikon neben denen des Strongylion und Kephisodot sah, seine Stelle finden, um so mehr, als er, neben zwei athenischen Künstlern arbeitend, selbst Athener gewesen sein wird.

1) IX, 30, 1. 2) 34, 82. 3) IX, 30, 1. 4) Paus. I, 24, 2. 5) Ztschr. f. Altw. 1845, S. 979 flgdd. 6) IX, 30, 1.

Kephisodotos.

Diese Schreibung des Namens, wie sie bei Pausanias feststeht, ist auch bei Plinius durch die besseren Handschriften fast durchgängig als die richtige (anstatt Kephisodoros) erkannt worden, und es genügt daher, auf Sillig's Ausgabe zu verweisen. Pausanias [1]) nennt den Kephisodot einen Athener, und dies geht auch daraus hervor, dass Phokions erste Gemahlin seine Schwester war [2]). Plinius aber unterscheidet ausdrücklich zwei Künstler gleiches Namens und führt in der chronologischen Uebersicht [3]) den einen unter Ol. 102, den andern unter Ol. 121 an. Den wahrscheinlichen Grund für die erste Angabe lernen wir aus Pausanias [4]) kennen. In Megalopolis war ein Heiligthum des Zeus Soter, ringsum mit Säulen geschmückt. Neben dem Zeus, der auf einem Throne sass, standen auf der einen Seite die Stadtgöttin von Megalopolis, auf der andern, der linken, das Bild der Artemis Soteira. Diese Statuen waren aus pentelischem Marmor und Werke der Athener Kephisodotos und Xenophon. Megalopolis aber war Ol. 102, 2 gegründet, und wahrscheinlich gleichzeitig auch der Tempel mit den Bildern. Es ist natürlich nicht nöthig, in diese Zeit den Beginn der Thätigkeit des Kephisodot zu setzen. Noch weniger durfte Sillig, wenn er aus der Verwandtschaft mit Phokion etwas schliessen wollte, dessen Todesjahr Ol. 115, 3 in Betracht ziehen, sondern musste bedenken, dass derselbe, Ol. 94, 2 oder 3 geboren, schon um Ol. 100 heirathen konnte. In diese frühere Zeit kann uns auch die folgende Vermuthung führen: der jüngere Kephisodot ist Sohn des Praxiteles, und da nach griechischer Sitte der Enkel häufig den Namen des Grossvaters erhielt, so wäre es sehr wohl möglich, dass der ältere Kephisodot der Vater des Praxiteles war. Betrachten wir nun die 104te Olympiade, in welche Plinius den letzteren setzt, auch nur als den Anfangspunkt seiner Thätigkeit, so musste Kephisodot, wenn er wirklich sein Vater war, schon geraume Zeit vorher die Kunst ausüben. Endlich verdient hier noch eine Bemerkung Müller's [5]) angeführt zu werden. Plinius [6]) nennt als Werke des Kephisodot, freilich ohne zu sagen, ob des älteren, oder des jüngeren, eine bewundernswürdige Mi-

1) VIII, 30, 5. 2) Plut. Phoc. 19. 3) 34, 50 u. 51. 4) VIII, 30, 5.
5) de Phid. §. 3. n. d. 6) 34, 74.

nerva im Hafen von Athen und einen Altar, mit dem sich weniges vergleichen lasse, bei dem Tempel des Jupiter Servator in demselben Hafen. Darauf beziehen sich wahrscheinlich auch die Worte des Pausanias[1]): „Sehenswerth ist im Peiraeeus namentlich der Temenos der Athene und des Zeus. Die Bilder beider sind von Erz; Zeus trägt das Scepter und die Nike, Athene den Speer." Der Peiraeeus aber gewann Ol. 96, 4 durch Wiederherstellung der langen Mauern und die Bauten des Konon neue Wichtigkeit; und es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass damals auch die Schutzgötter Athene und Zeus Soter mit neuen Bildern geehrt wurden.

Ausser den angeführten Werken in Megalopolis und im Peiraeeus kennen wir ferner: die drei Musen auf dem Helikon, so wie eine andere vollständige Gruppe der neun Musen an demselben Orte[2]). Von Plinius[3]) werden ausdrücklich als Werke des älteren genannt: Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens; wohl ähnlich, wie auf Reliefs, wo Hermes den Dionysos als Kind auf den Händen trägt; ferner ein Redner mit erhobener Hand, dessen Name unbekannt war. Endlich spricht Pausanias[4]) von einem Bilde der Eirene mit Plutos in Athen, als einem Werke des Kephisodot, indem er den Gedanken lobt, welcher die Verbindung dieser beiden Wesen eingegeben hatte, Das Bild ist gewiss dasselbe, welches er[5]) als im Tholos zu Athen befindlich anführt. Einen Grund es dem älteren Kephisodot beizulegen, möchte ich darin finden, dass eine ähnliche Composition, Tyche und Plutos, von seinem Mitarbeiter in Megalopolis, Xenophon, angeführt wird, beide Künstler also in der Erfindung gewissermassen mit einander wetteiferten.

Die Lobsprüche des Plinius zeigen uns den Künstler in einem sehr vortheilhaften Lichte. Aus den Werken selbst sehen wir nur, dass er sich ausschliesslich der Bildung der Götter und göttlicher Wesen zugewendet hatte. Sofern wir indessen bei dem Bilde des Hermes mit dem Dionysoskinde nicht mit Unrecht an verwandte Reliefdarstellungen erinnert haben, kann es scheinen, dass er sich in der geistigen Auffassung schon einigermassen von der Hoheit eines Phidias entfernt habe und vielmehr den Uebergang zu den lieblichen Schöpfungen des Praxiteles bilde.

1) I, 1, 3. 2) Paus. IX, 30, 1. 3) 34, 87. 4) IX, 16, 1. 5) I, 8, 3.

Xenophon.

Wie bereits erwähnt wurde, arbeitete er in Megalopolis gemeinschaftlich mit Kephisodot die Bilder des Zeus Soter, der Stadtgöttin von Megalopolis und der Artemis Soteira: Paus. VIII, 30, 5. Die Tyche mit Plutos auf dem Arme, welche wir mit einem Werke seines dortigen Mitarbeiters verglichen, befand sich zu Theben: Paus. IX, 16, 1. Aber auch an ihr hatte er nur die Hände und das Gesicht gemacht, alles Uebrige Kallistonikos, ein thebanischer, sonst unbekannter Künstler. — Diogenes Laërtius (II, 59) erwähnt ausserdem einen Bildhauer Xenophon von der Insel Paros, von dem wir sonst nichts wissen. Sollte etwa der Athener des Pausanias von dorther gebürtig und nur nach Athen übergesiedelt sein?

Sophroniskos und Sokrates.

Von Sophroniskos haben wir nur etwas erfahren, weil er der Vater des Sokrates war, und wir müssen es unentschieden lassen, ob er wirklich Künstler, oder nur Steinmetz zu nennen ist: λιϑουργὸς, wie Diogenes Laërtius [1]), marmorarius, wie Valerius Maximus [2]) sich ausdrückt. Dagegen werden Kunstwerke von der Hand des Sokrates sogar mit Lob erwähnt: der Hermes Propylaeos und die Gruppe der Chariten am Eingange der Akropolis von Athen: Plin. 36, 32; Paus. I, 22, 8. Dass sie drei an der Zahl und bekleidet gebildet waren, sagt Pausanias: IX, 35, 1 u. 2; und so finden wir sie, als Beiwerk auf athenischen Münzen nachgebildet [3]). Nach Plinius wollten Einige einen Maler Sokrates für identisch mit dem Bildhauer und Weisen halten. Wäre dieses richtig, so würden uns darüber schwerlich alle weiteren Nachrichten fehlen. — Schade, dass Sokrates, der, wie Lucian [4]) sagt, an der Hermoglyphik gross gezogen war, nicht ebenso, wie dieser verunglückte Bildhauer, in seinen Gesprächen Anspielungen auf künstlerisches Treiben liebt, welche ohne Zweifel sehr lehrreich für uns sein würden. Ein kurzes Gespräch mit einem sonst unbekannten Bildhauer, Kleiton, theilt Xenophon [5]) mit. Dieser scheint hauptsächlich athletische Figuren gemacht zu haben, und Sokrates sucht ihm zu beweisen, dass man, um dieselben recht lebensvoll zu bilden, nicht nur die Formen des

1) II, init. 2) III, 4, ext. 1. 3) Millin. gal. myth. t. XXXIII, n. 200.
4) Somn. 12. 5) Memor. III, 10.

Körpers nachahmen, sondern auch auf den Ausdruck der Seelenthätigkeit sein Augenmerk richten müsse.

Unter den Schülern des Sokrates ist, zwar nicht als Künstler, aber als princeps forma in ea aetate [1]) für die Kunst Alkibiades von Bedeutung. Wir müssen seiner bei den folgenden vier Künstlern Erwähnung thun.

Nikeratos.

Er war nach Tatian [2]) Athener von Geburt und Sohn des Euktemon. Plinius erwähnt zuerst [3]) von ihm: Asklepios und Hygiea, welche sich zu Rom im Tempel der Concordia befanden; sodann [4]) das Bild des Alkibiades und seiner Mutter Demarate, welche mit angezündeter Lampe opfert. Aus dem Zusatz Niceratus omnia quae ceteri aggressus scheint dem Zusammenhange nach zu folgen, dass er Portraitfiguren, Athleten, Philosophen u. a. bildete. Tatian nennt als seine Werke die Bilder der Telesilla und Glaukippe. Telesilla ist wahrscheinlich die argivische Dichterin, welche ihre Vaterstadt heldenmüthig gegen die spartanischen Könige Kleomenes und Demaratos vertheidigte [5]). Pausanias [6]) sah zu Argos ihr Bild in Relief: Bücher lagen vor ihren Füssen, und sie blickt auf den Helm in ihren Händen, den sie auf das Haupt zu setzen im Begriff ist. Wie sich zu dieser Darstellung das Werk des Nikeratos verhielt, vermögen wir nicht zu bestimmen. Glaukippe, welche einen Elephanten geboren haben sollte, der auch in dem Erzbilde dargestellt war, ist nach der Vermuthung Harduin's, Sillig's u. A. identisch mit Alkippe, von welcher Plinius [7]) das nemliche Wunder berichtet. Freilich setzt das Chronicon Alexandrinum dasselbe in die Zeit Vespasians, was indessen leicht auf einem Misverständnisse beruhen kann.

Polykles.

Plinius nennt einen Polykles unter den Künstlern der 102ten, und einen andern unter denen der 156sten Olympiade: 34, 50 u. 51. Ja es stellt sich vielleicht die Nothwendigkeit heraus, noch einen dritten Künstler dieses Namens anzunehmen. Darüber kann jedoch erst bei Gelegenheit des zweiten gehandelt werden. Dem älteren können wir nur ein einziges Werk mit Sicherheit beilegen, welches Sillig, wohl nur aus Versehen,

1) Plin. 36, 28. 2) ad Gr. 53, p. 115 ed. Worth. 3) 34, 80. 4) 34, 88. 5) vgl. Clinton fasti: Ol. 67, 3. 6) II, 20, 6. 7) VII, 35.

unter denen des Polyklet anführt: eine Statue des Alkibiades, welche Dio Chrysostomus wegen der Verstümmelung ihrer Hände erwähnt: Or. 37. II, p. 122 Reiske.

Pyromachos.

Auch bei ihm müssen wir auf eine spätere Erörterung über die Künstler der Schule von Pergamos verweisen, und erwähnen hier nur, dass Plinius eine Statue des Alkibiades auf einem Viergespann als Werk des Pyromachos anführt: 34, 80.

Mikion.

Auf der Akropolis von Athen hat man eine Statuenbasis gefunden, welche der Inschrift zufolge einem L. Domitius Ahenobarbus dedicirt war. Ausserdem enthält sie aber auch den Namen des Künstlers:

ΜΙΚΙΩΝ ΠΥΘΟΓΕΝΟΥΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ,

jedoch in so verschiedenen Schriftzügen, dass man versucht wird, anzunehmen, ein früheres Werk des Mikion sei später auf den Namen des Ahenobarbus umgeschrieben [1]. Raoul-Rochette [2] erinnert daher an eine Stelle des Dio Chrysostomus [3], in der von einer Statue des Alkibiades die Rede ist, welche wirklich das Schicksal erfuhr, dem Ahenobarbus dedicirt zu werden. Doch müssen wir bemerken, dass die Inschrift der Zeit des nach-euklidischen Alphabets angehört, und also, wenn sie sich auf eine Statue des Alkibiades bezieht, diese erst nach dem Tode desselben aufgestellt sein kann.

Deinomenes.

Unter den Künstlern der 95sten Olympiade nennt Plinius [4] auch den Deinomenes, und führt [5] die Bilder des Protesilaos und des Ringers Pythodemos als seine Werke an. Pausanias [6] aber sah von seiner Hand auf der Akropolis die Statue der Io und Kallisto. Ebendaselbst hat man auch die Basis eines unbekannten Weihgeschenkes mit dem Namen des Künstlers gefunden [7]:

ΜΕΤΡΟΤΙΜΟΣ ΑΝΕΘΗΚΕ ΟΗΘΕ
ΔΕΙΝΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Ein Bild der Königin der Paeonier, Besantis, welche einen schwarzen Knaben geboren hatte, erwähnt Tatian als Werk des Deinomenes [8]. — Dass auf ihn ein Epigramm des Leo-

1) Ross in d. Arch. Zeit. N. 15, S. 244. 2) in d. Lettre à Mr. Schorn. 3) Or. 37. II, p. 122 Reiske. 4) 34, 50. 5) 34, 76. 6) I, 25, 1. 7) C. I. G. n. 470. 8) ad Gr. 53, p. 116 ed. Worth.

nidas von Tarent [1]) mit Unrecht bezogen worden ist, hat schon Sillig bemerkt.

Eukleides.

Er wird von Pausanias zweimal, und zwar ausdrücklich als Athener erwähnt. Zu Aegeira in Achaia befand sich von ihm eine sitzende Zeusstatue aus pentelischem Marmor: VII, 26, 3. Zu Bura, ebenfalls in Achaia, waren von seiner Hand die Bilder in den Tempeln der Demeter, der Aphrodite und des Dionysos, und der Eileithyia. Sie waren aus pentelischem Marmor gearbeitet, die Demeter aber bekleidet: VII, 25, 5. Bura ward Ol. 101, 4 (vgl. §. 2) von einem Erdbeben gänzlich zerstört, so dass nicht einmal die Götterbilder übrig blieben. Die des Eukleides müssen daher später, vielleicht aber bald nachher bei dem Wiederaufbau der Stadt gemacht worden sein.

Polygnot und Mikon, die beiden berühmten Maler, sollen auch Bildhauer gewesen sein. Ersteren erwähnt als solchen Plinius [2]) ganz kurz unter den aequalitate celebrati artifices, sed nullis operum suorum praecipui. Von Mikon sagt Plinius [3]), er sei durch Athletenbilder bekannt. Da es nun auch einen Bildhauer dieses Namens aus Syrakus in der 140sten Olympiade gab, so hat Sillig die Erwähnung des Plinius auf diesen bezogen. Allein gerade von dem athenischen Maler führt Pausanias [4]) die Statue eines Pankratiasten Kallias an, welcher Ol. 77 zu Olympia siegte. Ausserdem hat man den Namen des Mikon in der fragmentirten Inschrift einer Ehrenbasis auf der Akropolis zu Athen wiederfinden wollen [5]):

ΝΕΘΕΚ
ΑΙΟΣ
ΕΝΑΙΟΣ
ΜΕΓΑΛΟΣ
ΙΟΝ
ΑΝΟΜΑΧΟ
ΕΠΟΙΕΣΕ

Der fragmentirte Buchstabe vor der Endung ON in dem Künstlernamen scheint indessen keineswegs ein K sondern ein N

1) Anall. I, p. 229, n. 36. 2) 34, 85. 3) 34, 88. 4) V, 9, 3. 5) Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 162. Rangabé und Letronne in der Revue arch. III, p. 235.

zu sein; und wir haben es daher hier mit einem unbekannten Künstler etwa aus der Zeit des Mikon zu thun.

Ueber die Schüler des Kritios, Skymnos und Dionysodoros, so wie über Diodotos, ist schon in dem Abschnitt von der Schule des Kritios; über Kleoetas und seinen Sohn Aristokles in dem über den älteren Aristokles gehandelt worden.

[Archias. Einen Künstler dieses Namens hat man in einer der Schatzrechnungen des Parthenon (C. I. n. 150, §. 42) zu finden geglaubt, indem man eine Lücke durch *ποιῶν* ausfüllte, in welche nach der Analogie ähnlicher Inschriften vielmehr *οἰκῶν* zu setzen ist: *Παλλάδιον ἐλε[φάντιν]ον περίχρυσον καὶ ἡ ἀσπὶς ἐπίχρυσος, ὃ Ἀρχίας ἐμ Πειραι [εἶ οἰκῶ]ν ἀνέθηκε.*]

Argos und die Schule des Polyklet.

Die bedeutendsten Werke, an denen sich mehrere Künstler der Schule von Argos betheiligt hatten, waren die Weihgeschenke, welche die Lakedaemonier wegen des Sieges von Aegospotamoi in Delphi aufstellten. Wir beginnen daher mit der ausführlichen Beschreibung derselben, wie sie durch Pausanias gegeben ist: X, 9, 4. „Den Weihgeschenken der Tegeaten gegenüber stehen die von den Lakedaemoniern wegen des Sieges über die Athener geweiheten, nemlich die Dioskuren, Zeus, Apollo und Artemis; ferner Poseidon und Lysandros, des Aristokritos Sohn, wie er von Poseidon bekränzt wird; Abas, welcher damals dem Lysandros weissagte, und Hermon, welcher das Feldherrnschiff des Lysandros steuerte. Dieses Hermonbild zu fertigen ward dem Theokosmos aus Megara aufgetragen, da derselbe in die Bürgerliste der Megareer eingeschrieben war. Die Dioskuren sind von Antiphanes aus Argos, der Seher von Pison aus dem troezenischen Kalauria. Athenodoros und Dameas machten, letzterer die Artemis, den Poseidon und den Lysandros, Athenodoros den Apollo und den Zeus; die beiden Künstler aber sind Arkader, aus Kleitor gebürtig. Hinter den genannten stehen auch noch die Bilder derer, welche dem Lysandros bei Aegospotamoi Beistand leisteten, theils selbst Spartiaten, theils Bundesgenossen: Arakos und Erianthes, ersterer aus Lakedaemon, Erianthes aber aus Boeotien . . . (hier ist im Text des Pausanias eine Lücke) . . jenseits Mimas, aus diesem Orte Astykrates; aus Chios Kephisokles, Hermophantos und Hikesios; Ti-

marchos und Diagoras aus Rhodos; Theodamos aus Knidos; Kimmerios aus Ephesos; Aiantides aus Milet. Ihre Bilder machte Tisandros, die folgenden Alypos aus Sikyon: nemlich den Theopompos aus Myndos, den Kleomedes aus Samos, aus Euboea den Karystier Aristokles und den Eretrier Autonomos; ferner Aristophantos aus Korinth, Apollodoros aus Troezen und Dion aus Epidauros in Argolis. An diese schliessen sich an: Axionikos aus Pellene in Achaia, Theares aus Hermione, Pyrias aus Phokis, Komon aus Megara und Agesimenes aus Sikyon, aus Ambrakien, Korinth und Leukas Telykrates, der Korinther Pythodotos und der Ambrakiote Euantidas, endlich Epikyridas und Eteonikos aus Lakedaemon. Diese sollen Werke des Patrokles und Kanachos sein." Auf den Sieg von Aegospotamoi bezogen sich noch einige andere Weihgeschenke zu Amyklae: Paus. III, 18, 5, „Aristandros aus Paros und Polyklet aus Argos machten, der eine die Frau mit der Lyra, eine Spartanerin nemlich, Polyklet aber die sogenannte Aphrodite bei dem Amyklaeischen (Apollo). Diese Dreifüsse (an diesen waren nemlich die Figuren angebracht) sind grösser als die anderen, wegen des messenischen Krieges geweiheten, und wurden wegen des Sieges bei Aegospotamoi aufgestellt." — Zu den hier genannten Künstlern füge ich die Reihe der Schüler Polyklet's, wie sie Plinius [1]) aufzählt: Polycletus discipulos habuit Argium Asopodorum (d. h. wie Thiersch gewiss richtig vermuthet, Asopodor aus Argos), Alexim, Aristiden, Phrynonem, Dinonem, Athenodorum, Demean Clitorium. Endlich treten mit diesen Künstlern nach anderen Zeugnissen auch Naukydes und Periklet in Verbindung. Wir haben also hier achtzehn Künstler, welche als Schüler des Polyklet oder wegen ihrer Thätigkeit an den angeführten Weihgeschenken sämmtlich um die Zeit der 90sten Olympiade und etwas später am Leben waren:

Alexis	Athenodoros
Alypos	Dameas
Antiphanes	Dino
Aristandros	Kanachos
Aristides	Naukydes
Asopodoros	Patrokles

1) 34, 50.

Periklet	Polyklet
Phryno	Theokosmos
Piso	Tisandros

Ueber die meisten dieser Künstler können wir kurz hinweggehen. Piso ist bereits unter den Nachfolgern des Kritios, Theokosmos unter den Schülern des Phidias angeführt worden. Alexis, Aristandros, Asopodoros, Athenodoros, Demeas (dorisch Dameas), Dino, Tisandros werden ausser in den angeführten Stellen nicht genannt.

Dem Phryno wollte Visconti [1]) eine kleine in Lokri gefundene Bronzestatue eines Priesters beilegen, deren marmorne Basis in alter guter Schrift den Namen ΦΡΥΝΟΣ zeigt. Die verschiedene Endung des Namens bei Plinius und der Mangel des Verbum ἐποίησε erlauben indessen nicht, dieser Vermuthung beizustimmen.

Aristides machte Vier- und Zweigespanne: Plin. 34, 72. Ein Aristides brachte ferner an den Schranken für das Wagenrennen in Olympia, welche zuerst von Kleoetas kunstreich eingerichtet waren, mehrere Verbesserungen an: Paus. VI, 20, 7. Dass dieser der Schüler des Polyklet war, wird zwar nicht gesagt, ist aber nicht unwahrscheinlich.

Kanachos wird von Plinius unter den Künstlern der 95sten Olympiade angeführt: 34, 50. Dass er Schüler des Polyklet und Sikyonier war (und als solcher vielleicht mit dem älteren, berühmteren Kanachos in Familienzusammenhang steht), ersehen wir aus Pausanias VI, 13, 4. Ausser den Statuen in Delphi kennen wir von ihm nur eine Statue des Bykelos, der zuerst unter den Sikyoniern im Faustkampfe der Knaben zu Olympia gesiegt hatte. Daraus ergiebt sich, dass der sonst unbekannte Künstler Asterio, eines Aeschylos Sohn, später leben musste: denn sein Werk war die Statue des Sikyoniers Chaereas, Sohnes des Chaeremon, welcher in derselben Kampfart gesiegt hatte.

Patrokles. Er wird von Plinius unter den Künstlern der 95sten Olympiade, und nachher unter denen angeführt, welche sich durch Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden Ruf erworben hatten: 34, 50 u. 91. Dass er schon vor Ol. 95 thätig war, geht eines Theils aus seiner

1) Mus. PCl. III, p. 245 zu T. 49.

Theilnahme an dem grossen delphischen Weihgeschenke, anderen Theils daraus hervor, dass sein Sohn und Schüler Daedalos schon um diese Zeit die Kunst ausübte. Da dieser, wie wir sehen werden, Sikyonier war, so zeigt sich eine Vermuthung, welche Schultz in der Recension von Sillig's Catalogus ausgesprochen hat, als unzulässig, wonach Patrokles mit einem andern Patrokles, dem Sohne des Katillos aus Kroton, identisch sein sollte. Von diesem führt Pausanias ein Bild des Apollo aus Buchsbaum mit vergoldetem Kopfe an, welches die Lokrer vom zephyrischen Vorgebirge in Olympia aufgestellt hatten [1]). Die Zeit dieses Künstlers lässt sich nicht bestimmen.

Wegen des Familien- und Schulzusammenhanges sprechen wir hier gleich von

Daedalos.

Sikyonier nennt ihn Pausanias zu wiederholten Malen. Dass er aber nicht blos Schüler, sondern auch Sohn des Patrokles war, konnte zweifelhaft erscheinen, so lange man sich nur auf folgende Worte des Pausanias [2]) stützte: *Δαιδάλου τοῦ Σικυωνίου, μαθητοῦ καὶ πατρὸς Πατροκλέους.* Hier war es zwar leicht *καὶ* in *τοῦ* zu verwandeln; aber es war auch möglich, dass der Zusatz *καὶ πατρὸς* aus einer Wiederholung der Namensabkürzung *προς προκλέους* entstanden sein konnte. Jetzt kömmt uns die Inschrift einer Statuenbasis aus Ephesos zu Hülfe: C. I. Gr. n. 2984:

ΕΥΘΗΝΟΣ ΕΥΠΕΙΘΕΟΣ
ΥΙΟΣ ΠΑΤΡΟΚΛΕΟΣ ΔΑΙΔΑΛΟΣ ΕΡΓΑΣΑΤΟ

in welcher Daedalos ausdrücklich Sohn des Patrokles genannt wird. Das früheste Werk des Künstlers, von welchem wir Kenntniss haben, ist die Trophäe, welche die Eleer wegen des in der Altis über die Lakedaemonier erfochtenen Sieges in Olympia errichteten: Paus. VI, 2, 4. Dieser Sieg fällt ungefähr in den Anfang der 95sten Olympiade [3]). Dagegen konnten die Statuen der Nike und des Arkas unter dem figurenreichen Weihgeschenke der Tegeaten in Delphi [4]) erst Ol. 102, 4 begonnen werden [5]). Dazwischen fallen die Statuen des Eupolemos aus Elis, der im Wettlaufe zu Olympia Ol. 96 siegte: Paus. VI, 3, 3. vgl. VIII, 45, 3, und Africanus; des

1) Paus. VI, 19, 3. 2) VI, 3, 2. 3) Xenoph. hist. gr. III, 2, 25 sqq. Paus. III, 8, 2; V, 4, 5; vgl. Clinton fasti a. 400. 4) Paus. X, 9, 3. 5) s. unter Antiphanes.

Aristodemos, Sohnes des Thrasis, aus Elis, welcher zweimal im Ringen, einmal in der 98sten Olympiade, den Sieg davon trug: VI, 3, 2 [1]). — Andere Statuen olympischer Sieger von seiner Hand waren: Timon und dessen Sohn Aesypos, ein Knabe, der auf dem Rennpferde sass: denn der Knabe hatte mit dem Rennpferde den Sieg davon getragen, Timon im Wagenrennen: Paus. VI, 2, 4; Narykidas, Sohn des Damaretos, ein Ringer aus Phigalia: Paus. VI, 6, 1. Plinius [2]) sagt von dem Künstler: „Daedalos, der auch als Marmorbildner gerühmt wird, machte (aus Erz) zwei Knaben, die sich mit der Striegel reinigen.“ — Endlich haben wir schon bei Gelegenheit des mythischen Daedalos die Vermuthung geäussert, dass ein bewundernswürdiges Bild des Zeus Stratios zu Nikomedia in Bithynien [3]), so wie ein Werk (ein Artemisbild?) zu Monogissa in Karien [4]), dem Sikyonier Daedalos beizulegen sei, da die in Ephesos gefundene Basis wenigstens von der Thätigkeit dieses Künstlers in Kleinasien Zeugniss ablegt.

Naukydes.

Er war Sohn des Mothon und aus Argos gebürtig: Paus. II, 22, 7; VI, 1, 3. Wenn ihn Plinius [5]) in die 95ste Olympiade setzt, so kann damit nur seine spätere Lebenszeit gemeint sein, indem schon früher seine Schüler thätig waren. Dass er Polyklet zum Lehrer gehabt habe, wird nirgends gesagt. Doch ist es nicht unwahrscheinlich, dass zwischen Beiden ein ähnliches Verhältniss stattgefunden, wie zwischen Phidias und den Künstlern, die ihn nach Olympia begleiteten. Zur Seite der argivischen Hera des Polyklet nemlich soll in früherer Zeit ein Bild der Hebe, wie jenes, von Gold und Elfenbein, aber von der Hand des Naukydes, gestanden haben, von welchem man gewiss nicht ohne Grund angenommen hat, dass es mit der Hera gleichzeitig entstanden sei.

Werke des Naukydes sind: die eben erwähnte Hebe, welche zur Zeit des Pausanias nicht mehr in Argos vorhanden war: II, 17, 5.

Eine Hekate aus Erz in Argos: Paus. II, 22, 8; vgl. unter Polyklet II.

Hermes, ein Diskobol und ein Widderopferer werden von Plinius 34, 80 angeführt. Dass der Diskobol in der

1) vgl. Krause Ol. s. v. 2) 34, 76. 3) Eustath. ad Dion. Perieg. 793. 4) Steph. Byz. s. v. Μονόγισσα. 5) 34, 50.

Sala della biga des Vatican [1]) eine Kopie nach Naukydes sei, ist eine Vermuthung, deren Wahrheit sich durch nichts erweisen lässt.

Das Bild der lesbischen Dichterin Erinna aus Erz: Tatian c. Graec. 51, p. 113 Worth.

Von Statuen athletischer Sieger nennt Pausanias:

die beiden des argivischen Dolichosläufers Cheimon; eine nemlich in Olympia, die andere aus Argos in den Friedenstempel nach Rom versetzt; nach Pausanias gehörten sie zu den vorzüglichsten Werken des Naukydes: VI, 9, 1;

die Statue des Ringers Baukis aus Troezen: VI, 8, 3;

die des Faustkämpfers Eukles aus dem berühmten rhodischen Geschlechte des Diagoras: VI, 6, 1.

Alypos

aus Sikyon, Schüler des Naukydes nach Pausanias VI, 1, 2. Ausser den Statuen, mit welchen er bei dem grossen delphischen Weihgeschenke betheiligt war, kennen wir von ihm nur Bilder olympischer Sieger: 1) des Ringers Symmachos, Sohnes des Aeschylos, aus Elis: Paus. VI, 1, 2; 2) des Faustkämpferknaben Neolaïdas, Sohnes des Proxenos, aus Pheneos in Arkadien, ib.; 3) des Ringerknaben Archedamos, Sohnes des Xenios aus Elis, ib.; und 4) des Ringerknaben Euthymenes aus Maenalos: VI, 8, 3.

Polyklet der jüngere.

Von dem älteren Polyklet scheidet ihn Pausanias mit folgenden Worten: „Polyklet aus Argos, nicht der, welcher das Bild der Hera gemacht hat, sondern der Schüler des Naukydes, arbeitete das Bild des Ringerknaben Agenor aus Theben": VI, 6, 1. Dass er schon um Ol. 93, 4 thätig war, lehrt der in Amyklae wegen der Schlacht von Aegospotamoi geweihete Dreifuss von seiner Hand. Vielleicht noch früher fällt das Bild des Zeus Meilichios in Argos: Paus. II, 20, 1. Ueber die Weihung desselben wird nemlich Folgendes berichtet: Die Argiver hatten während des peloponnesischen Krieges eine stehende Heeresmacht von tausend Mann zum Schutze der Stadt aufgestellt [2]). Dieselbe gerieth jedoch, theils wegen der Ungebührlichkeiten ihres Befehlshabers, theils weil sie die bestehende Verfassung zu unterdrücken suchte, mit der übri-

1) Mus. PCl. III, t. 26. 2) Thuc. V, 67; Diodor VII, 75; Paus. l. l.

gen Bevölkerung in offenen Kampf und wurde gänzlich aufgerieben. Dieser Vorfall begab sich Ol. 90, 3 [1]). Die Statue des Zeus aber wurde damals nicht sogleich errichtet, sondern später, wie Pausanias ausdrücklich bemerkt, als die Argiver auch noch anderes zur Sühnung des Bürgerblutes veranstalteten. In spätere Zeit führt uns ein anderes Werk: die Statue des Faustkämpferknaben Antipatros aus Milet: Paus. VI, 2, 4. Gesandte des Tyrannen Dionys bestachen nemlich dessen Vater Kleinopatros, damit er seinen Sohn nach dem Siege als Syrakusier ausrufen lassen möge, was indessen dadurch vereitelt ward, dass der Knabe die ihm gebotenen Geschenke verschmähete. Auf jeden Fall geschah dies nach Ol. 93, da sich erst damals Dionys zum Herrscher aufwarf, wahrscheinlich aber, wie Corsini (diss. agon. p. 123) vermuthet, erst Ol. 98, in welcher Zeit Dionys eine glänzende Gesandtschaft nach Olympia abordnete [2]). Noch später endlich würde die Statue des Zeus Philios in Megalopolis [3]) fallen, sofern wir annehmen dürften, dass dieses Werk erst zur Zeit der Gründung dieser Stadt (Ol. 102, 2) ausgeführt, und nicht, wie manches andere, aus einer andern Stadt dorthin versetzt worden sei.

Werke dieses jüngeren Polyklet sind also:

Der eben genannte Zeus Philios, von eigenthümlicher, dem Dionysos verwandter Bildung. Er hatte Kothurne unter den Füssen, in der einen Hand einen Becher, in der andern den Thyrsos; auf diesem aber sass der Adler, was mit dem Charakter eines Dionysos nicht übereinstimmte. Ueber die mythologische Idee, welche dieser Bildung zu Grunde lag, vgl. Preller in der Arch. Zeit. N. 31, S. 105. Nachbildungen scheinen auf Münzen von Megalopolis vorhanden zu sein: Bull. dell' Inst. 1846, p. 53.

Das sitzende Bild des Zeus Meilichios aus Marmor in Argos: Paus. II, 20, 1. Da wir von dem älteren Polyklet keine Marmorwerke kennen, so sprach ich schon früher die Vermuthung aus, dass auch die folgenden Statuen dem jüngeren beizulegen seien:

Die Bilder des Apollo, der Leto und der Artemis aus Marmor auf dem Berge Lykone bei Argos: Paus. II, 24, 6.

1) Diodor XII, 80. 2) Diod. XIV, 109. 3) Paus. VIII, 31, 2.

Der Dreifuss mit dem Bilde der Aphrodite zu Amyklae: Paus. III, 18, 5.

Die athletischen Siegerstatuen des Agenor und Antipatros, und vielleicht einiger anderen, von denen wir es zweifelhaft lassen mussten, ob sie dem älteren oder dem jüngeren Polyklet beizulegen seien (s. o.). [Ein Bild des Alkibiades, von dem Sillig spricht, haben wir schon früher als ein Werk des Polykles bezeichnet.]

Ich habe absichtlich bis hierher die Betrachtung einer Stelle des Pausanias verschoben, in der es von zwei ehernen Bildern der Hekate zu Argos heisst: *τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Πολυκλείτου Ναυκύδης Μόθωνος*: II, 22, 8. So stehen die Worte in fast allen Handschriften, während wenigstens eine, so wie die älteren Ausgaben *τὸ δὲ ἀδελφὸς Περικλείτου* darbieten. Ein Künstler Perikleitos, oder richtiger Periklytos, wird an einer anderen Stelle von Pausanias als Schüler des älteren Polyklet genannt: V, 17, 1. Nach der ersteren Lesart wäre also Naukydes entweder der Bruder des älteren und, wie wir schon früher sahen, Lehrer des jüngeren Polyklet; oder Bruder und Lehrer des jüngeren zugleich. Nehmen wir dagegen einmal den Namen des Perikleitos als richtig an, so werden wir auch am Anfange: *τὸ μὲν Περίκλειτος* schreiben und die Erwähnung des Polyklet ganz beseitigen müssen. Eine Vermittelung zwischen diesen verschiedenen Möglichkeiten hat Müller (Hdb. d. Arch. §. 112.) dadurch erstrebt, dass er zu schreiben vorschlägt: *τὸ μὲν Πολύκλειτος, τὸ δὲ Περίκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Περικλείτου Ναυκύδης*. Auf diese Weise würden wir (auch von einem späteren marmornen Bilde der Hekate von Skopas abgesehen) drei Bilder dieser Göttin erhalten, was bei der Wichtigkeit der Dreizahl in dem Mythos der Hekate keineswegs ohne Bedeutung ist. Aber — gestehen wir es nur offen — auch diese Vermuthung kann so wenig, als die anderen eine unbedingte Geltung für sich in Anspruch nehmen. Wie aber auch die Entscheidung fallen möge, so wird auch dadurch unser Wissen über die betreffenden Künstler nicht bedeutend erweitert.

Perikleitos

oder, nach der Mehrzahl der Handschriften, Periklytos ist, da wir in der obigen Stelle keine Entscheidung wagen, nur aus

einer unbezweifelten Erwähnung des Pausanias bekannt: V, 17, 1. Lehrer des Kleon aus Sikyon nämlich war Antiphanes, ein Künstler aus der Schule des Periklytos, der wiederum den älteren Polyklet zum Lehrer hatte. — Von

Antiphanes

aus Argos, dem Schüler des Periklytos, führt Pausanias drei Werke an, die sich sämmtlich in Delphi befanden: X, 9. Die Dioskuren unter dem grossen Weihgeschenke der Lakedaemonier sind bereits angeführt, und zeigen, dass der Künstler schon gegen Ol. 94 thätig war. Das zweite Werk (§. 6.) war ein Bild des trojanischen Pferdes aus Erz, welches die Argiver wegen des Sieges über die Lakedaemonier bei Thyrea aufgestellt hatten. Pausanias nennt unter Hinweisung auf ein Orakel der Sibylle diesen Sieg zweifelhaft und unentschieden, indem er wahrscheinlich an jenen Kampf der 58sten Olympiade dachte, welcher durch Othryades berühmt geworden ist. Allein Thucydides berichtet VI, 95, dass die Argiver Ol. 91, 3 in das benachbarte thyreatische Gebiet einfielen und den Lakedaemoniern viele Beute abnahmen, welche für nicht weniger als 25 Talente verkauft wurde. Auf diesen späteren Sieg wird also das Bronzepferd des Antiphanes sich beziehen. Aufgestellt wurde es indessen vielleicht erst einige Jahre später, sofern die chronologischen Berechnungen über das dritte Werk des Künstlers richtig sind. Wir lassen jedoch hier zuerst die ausführliche Beschreibung desselben folgen, §. 3.: „Die Weihgeschenke der Tegeaten wegen der Lakedaemonier bestehen in Apollo und Nike, und einheimischen Heroen, nemlich Kallisto, der Tochter des Lykaon, und Arkas, welcher dem Lande den Namen gegeben hat, den Söhnen des Arkas, Elatos, Apheidas und Azan, dazu auch Triphylos, endlich Erasos, des Triphylos Sohne. Von diesen Bildern machte Pausanias von Apollonia den Apollo und die Kallisto; die Nike und des Arkas Bild Daedalos aus Sikyon; den Triphylos und Azan der Arkader Samolas; Antiphanes aus Argos den Elatos, Apheidas und Erasos. Diese Geschenke weiheten die Tegeaten nach Delphi, als sie die Lakedaemonier, welche gegen sie gezogen waren, zu Gefangenen gemacht hatten." Die letzten Worte scheinen auf die Niederlage anzuspielen, welche die Lakedaemonier unter Charilaos, also vor Beginn der Olympiaden, bei Tegea

erlitten[1]). Allein wenn sich auch in der Weihinschrift eine Hindeutung auf jene alte Begebenheit finden mochte, so ist es doch nicht glaublich, dass die Statuen Jahrhunderte nach derselben errichtet seien, ohne dass eine bestimmte Veranlassung dazu, eine Wiederholung einer ähnlichen Thatsache, vorhanden gewesen wäre. Um aber den Zeitpunkt zu finden, wann dies geschehen sein möge, hat Müller[2]) auf die Statue des Triphylos hingewiesen, durch welche es wahrscheinlich werde, dass das Weihgeschenk aufgestellt sei, als sich die Triphylier zu Arkadien rechneten, nemlich nach Ol. 103. Allein wir ersehen aus Diodor XV, 77 wohl, dass damals Triphylien zu Arkadien gehörte, aber nicht, dass dies erst seit dieser Zeit der Fall war, wo nur von Seiten der Eleer der Versuch gemacht ward, es wieder loszureissen[3]). Dagegen war es eine Hauptforderung der Lakedaemonier in den Kriegen mit den Eleern gegen das Ende der 94sten Olympiade, dass den triphylischen Städten ihre Freiheit wiedergegeben werde; und diese Forderung wurde auch schliesslich bewilligt[4]). Der von Müller angenommenen Zeit werden wir indessen durch andere Gründe wieder näher geführt. Ol. 102, 4 nemlich befanden sich, wie wir aus Diodor[5]) wissen, die Arkader im Kriege mit den Lakedaemoniern, und brachten ihnen unter Führung des Lykomedes, welcher Mantineer oder Tegeat[6]) genannt wird, bedeutende Verluste bei. Sodann verwüsteten sie mit den Thebanern gemeinsam Lakonien und überfielen nach deren Abzug Pellene in Lakonien[7]). Diese günstigen Erfolge boten gewiss hinreichende Veranlassung zur Aufstellung eines Weihgeschenkes in Delphi. Freilich nahmen an diesen Kämpfen ausser den Tegeaten auch die übrigen Arkader Theil: aber die Wahl der dargestellten Heroen zeigt deutlich, dass das Weihgeschenk ebensowohl ein arkadisches im Allgemeinen, als ein tegeatisches war; und die Tegeaten waren vielleicht nur deshalb vorzugsweise genannt, weil sie den Oberbefehl führten. — Sind diese Vermuthungen begründet, so müsste Antiphanes noch gegen Ol. 103 am Leben gewesen sein; und diese Bestimmung bietet keine Schwierigkeiten, sofern wir annehmen, dass das Ross der Argiver

1) Herod. I, 66; Paus. III, 7, 3; VIII, 5, 6; 48, 3. 2) Kl. Schr. II, S. 372. 3) vgl. Xen. hist. gr. VI, 5, 2. 4) Xen. hist. gr. III, 2, 23 u. 30; Diod. XIII, 17 u. 34; Paus. III, 8, 2. 5) XV, 62; vgl. 59. 6) c. 59 u. 62. 7) c. 67.

erst einige Zeit nach dem Siege bei Thyrea aufgestellt wurde. Pausanias von Apollonia und Samolas aus Arkadien, die mit Antiphanes und Daedalos an dem Weihgeschenke der Tegeaten arbeiteten, sind nicht weiter bekannt.

Kleon

aus Sikyon, war Schüler des Antiphanes: Paus. V, 17, 1. Die Zeit seiner Thätigkeit ergiebt sich theils aus dem Schulzusammenhange, theils daraus, dass er zwei eherne Bilder des Zeus für Olympia machte, welche die Eleer aus den Ol. 98 mehreren Athleten auferlegten Strafgeldern errichten liessen: Paus. V, 21, 2. Danach lässt sich die ganze von Pausanias aufgestellte Reihe in folgender Weise bestimmen: Polyklet bis Ol. 90. Periklytos um Ol. 90. Antiphanes von Ol. 93—103. Kleon von Ol. 98 an. Ausser den beiden Bildern des Zeus kennen wir aus Pausanias:

ein ehernes Bild der Aphrodite: V, 17, 1.

Statuen olympischer Sieger:

Alketos, Sohn des Alkinos, aus Kleitor in Arkadien, siegte im Faustkampfe der Knaben: VI, 9, 1.

Kritodamos oder Damokritos aus Kleitor in gleicher Kampfart: VI, 8, 3.

Deinolochos aus Elis im Wettlaufe der Knaben: VI, 1, 2. Er war (zufolge der Emendation Bekker's) der Sohn des Pyrrhos, nicht der Bruder des Troilos, wodurch die von diesem hergeleitete Zeitbestimmung Sillig's beseitigt wird.

Hysmon aus Elis, siegte im Pentathlon: VI, 3, 4. Er war mit dem alterthümlichen Springgewichten in den Händen dargestellt.

Lykinos aus Heraea, siegte im Knabenwettlauf: VI, 10, 2. Endlich nennt Plinius [1]) den Kleon unter den Bildnern von Philosophenstatuen.

Ausser den bisher behandelten Künstlern, welche wir sämmtlich um Polyklet als gemeinschaftlichen Mittelpunkt gruppirt haben, sind uns in dieser Periode nur noch wenige andere, nicht nur aus Argos, sondern überhaupt aus dem ganzen Peloponnes bekannt.

1) 34, 87.

Phradmon

aus Argos: Paus. VI, 8, 1. Plinius[1] nennt seinen Namen in der etwas verwirrten Reihe der Künstler, welche Ol. 90 blüheten, und zwar zwischen Polyklet und Myron. Da er in dem bekannten Künstlerwettstreit zu Ephesos neben Polyklet, Phidias, Kresilas erscheint[2], ferner Columella[3] ihn neben Polyklet und Myron anführt, so haben wir keinen Grund, die erstere Angabe in Zweifel zu ziehen. Ausser der Amazone zu Ephesos, welche unter denen der genannten Künstler die letzte Stelle einnahm, kennen wir als sein Werk aus Pausanias die Statue des Amertas aus Elis, der im Ringen der Knaben zu Olympia, der Männer zu Delphi gesiegt hatte: VI, 8, 1. Von einem weit umfangreicheren Werke haben wir durch ein Epigramm des Theodoridas Nachricht erhalten[4]. Es bestand aus zwölf ehernen Kühen, welche in dem Vorhofe des Tempels der Athene Itonia in Thessalien aufgestellt waren, als Weihgeschenk eines Sieges über die Illyrier, von denen wir leider keine weitere Kunde haben.

Dorotheos.

Zu Hermione sah Fourmont folgende Inschrift:

ΑΡΙΣΤΟΜΕΝΕΣΑΧΕΘ. Ε ΑΛΕΧΙΑ
ΤΑΙΔΑΜΑΤΡΙΤΑΙΨΘοΝΙΑΙ
ΕΡΜΙοΝΕΥΣ
ΗΟRΟΘΕΟΣ ΕFRΛΑΣΑΤΟ ARΛΕΙΟΣ

Ἀριστομένης ἀ[ν]έθ[ηκ]ε Ἀλεξία
τᾷ Δάματρι τᾷ Χθονίᾳ
Ἑρμιονεύς.
Ὡρόθεος ε[ἰ]ργάσατο Ἀργεῖος

C. I. Gr. n. 1194. Dass statt *Ὡρόθεος Δωρόθεος* zu lesen sei, hat schon Böckh vermuthet. Die Buchstaben sind voreuklidisch; und die ganze Inschrift der früher mitgetheilten des Kresilas sehr verwandt, ja vielleicht mit ihr zusammengehörig, da der Alexias, welcher ein Werk des Kresilas weihete, sehr wohl mit dem Alexias, dem Vater des Aristomenes, identisch sein kann. Danach scheinen die beiden Künstler gleichzeitig.

1) 34, 49. 2) Plin. 31, 53. 3) X, 30. 4) vgl. L. Holstenius ad Steph. Byz. s. v. *Ἴτων*. Jacobs Anthol. XIII, p. 672, n. 88.

Nikodamos

aus Maenalos in Arkadien musste bald nach Ol. 90 thätig sein, da er die olympische Siegerstatue seines Landsmannes, des Pankratiasten Androsthenes, Sohnes des Lochaeos, machte, von dessen beiden Siegen der erste in Ol. 90 fällt[1]). Auch die übrigen uns bekannten Werke des Künstlers befanden sich in Olympia, nemlich: Athene mit Helm und Aegis, ein Weihgeschenk der Eleer: Paus. V, 26, 5; ein nackter Herakles im Knabenalter, welcher den nemeischen Löwen mit dem Pfeil erlegt, ein Weihgeschenk des Hippotion aus Tarent: V, 25, 4; die Statuen des Pankratiasten Antiochos aus Lepreos: VI, 3, 4 und des Faustkämpfers Damoxenidas aus Maenalos: VI, 6, 1.

Apellas.

Nach Plinius 34, 86 bildete Apellas betende Frauen, und, wenn wir seine Worte recht verstehen, auch Philosophenstatuen. Ferner hat Toelken (Amalth. III, S. 128) dem Apellas mit Recht ein Werk zuerkannt, welches früher dem Maler Apelles beigelegt ward. Pausanias (VI, 1, 2) beschreibt es folgendermassen: „In Olympia steht neben der Statue des Troïlos eine steinerne Basis, und darauf ein Viergespann, der Wagenlenker und das Bild der Kyniska, von der Hand des Apellas." Ueber die olympischen Siege der Kyniska vgl. Paus. III, 8, 1. Kyniska aber war die Schwester des Agesilaos, welcher Ol. 104, 3 in einem Alter von 84 Jahren starb, also Ol. 83 geboren war. Apellas wird demnach zwischen Ol. 90—100 zu setzen sein. Unter den peloponnesischen Künstlern darf er aber wohl seine Stelle finden, theils wegen der Endung seines Namens, theils wegen seiner Thätigkeit für eine spartanische Königstochter. Sein Name ist, wie Schultz (in der Recension von Sillig's Catalogus) bemerkt, wahrscheinlich auch bei Suidas, s. v. *ἀγαλματοποιοὶ* an die Stelle des Apelles zu setzen.

Messene.

Nur zwei Künstler aus diesem Lande sind uns bekannt. Die Kunstrichtung des einen verbietet uns aber, ihn mit den übrigen Künstlern des Peloponnes gemeinsam zu behandeln.

Damophon.

Pausanias, dem wir allein die Nachrichten über diesen ausgezeichneten Künstler verdanken, nennt ihn den einzigen

1) Paus. VI, 6, 1; Thuc. V, 49.

Messenier, welcher in der Bildung von Götterstatuen Würdiges geleistet habe: VIII, 31, 8. Werke von seiner Hand befanden sich zu Messene, Aegion und Megalopolis. Wir beginnen die Aufzählung mit denen in seiner Vaterstadt: Paus. IV, 31. Ein merkwürdiges Bild der Göttermutter, aus parischem Marmor, §. 5. Die Artemis Laphria, §. 6.; sie war, wie die Vergleichung einer andern Stelle (VIII, 18, 6) lehrt, jagend dargestellt. Im Tempel des Asklepios viele und besonders sehenswerthe Bilder, §. 6., nemlich: eine Gruppe des Gottes und seiner Kinder, d. h. wahrscheinlich seiner Söhne Machaon und Podaleirios, welche auch in dem §. 9. beschriebenen Gemälde des Omphalion dargestellt waren. Von dieser Gruppe abgesondert standen die Bilder des Apollo, der Musen, des Herakles, der Stadt Theben, des Epaminondas, der Tyche (etwa der Stadtgöttin von Messene?) und der Artemis Phosphoros. Diese Werke waren aus Marmor, bis auf das stählerne Bild des Epaminondas, welches auch nicht von der Hand des Damophon war.

Zu Aegion befand sich ein Bild der Eileithyia, oben vom Haupte bis auf die Füsse mit einem dünnen Schleier (*ὑφάσματι λεπτῷ*) verhüllt, ein Xoanon bis auf das Gesicht und die hervortretenden Theile der Hände und Füsse, welche aus pentelischem Marmor gebildet waren. Von den Händen war die eine gerade ausgestreckt (*ἐς εὐθὺ ἐκτέταται*), die andere hielt eine Fackel empor. — Nicht weit von dem Heiligthume der Eileithyia war ein anderes des Asklepios, und darin die Bilder des Gottes und der Hygieia, Werke des Damophon nach der iambischen Inschrift der Basis: VII, 23, 5.

Besonders reich an Werken dieses Künstlers war aber Megalopolis, VIII, 31, 1. Am Ende einer Säulenhalle befand sich ein heiliger Bezirk der grossen Göttinnen, der Demeter und Kore, oder, wie die Arkader sie nennen, der Soteira. Vor dem Eingange stehen in erhobener Arbeit auf der einen Seite Artemis, auf der andern Asklepios und Hygieia. Von den grossen Göttinnen ist die Demeter ganz aus Stein, an der Soteira ist die Bekleidung aus Holz gebildet; gross ist jedes der Bilder wohl funfzehn Fuss.... (Hier findet sich eine Lücke im Texte, die wegen des Folgenden wahrscheinlich so auszufüllen ist: „sie sind Werke des Damophon", worauf Pausanias fortfährt:) und vor ihnen stellte er

Mädchen von geringer Grösse auf, in Röcken, welche bis auf die Knöchel herabreichen; auf dem Kopfe trägt jede von ihnen einen Korb mit Blumen. Man sagt, es seien die Töchter des Damophon; andere, welche etwas Göttlicheres in ihnen vermuthen, halten sie für Athene und Artemis, welche mit der Persephone Blumen lesen. Auch ein Herakles steht neben der Demeter, etwa eine Elle hoch. Diesen Herakles nennt Onomakritos in seinen Gesängen einen der sogenannten idäischen Daktylen. Davor steht ein Tisch, auf dem in Relief zwei Horen, Pan mit der Syrinx, und Apollo, die Cither spielend, dargestellt sind. Ein Epigramm sagt von ihnen aus, dass sie zu den ersten Göttern gehören. Ferner sind an dem Tische Nymphen abgebildet, Neda, welche das Zeuskind trägt, Anthrakia, ebenfalls eine der arkadischen Nymphen mit einer Fackel; Hagno, die in der einen Hand einen Wasserkrug, in der andern eine Schale hält. Archiroe und Myrtoessa tragen Wasserkrüge, und es fliesst auch Wasser aus ihnen herab." Von dem Tische sagt Pausanias nicht ausdrücklich, dass er ein Werk des Damophon sei; indessen steht er mit den Hauptbildern in so genauem Zusammenhange, dass daran wohl nicht zu zweifeln ist.

In dem heiligen Bezirke der grossen Göttin befand sich auch ein Heiligthum der Aphrodite, und darin ein Hermes von Holz und ein Xoanon der Aphrodite, an welchen Hände, Gesicht und Füsse von Stein waren (d. h. die nackten Theile; im Ganzen war also die Göttin bekleidet). Sie führte den Beinamen Machanitis: Paus. VIII, 31, 3.

Endlich finden wir noch ein bedeutendes Werk im Tempel der Despoina, nahe bei den Ruinen von Akakesion, vierzig Stadien von Megalopolis entfernt: Paus. VIII, 37, 2. „Die Bilder der Göttinnen selbst, der Despoina und Demeter nemlich, und der Thron, auf dem sie sitzen, und der Schemel unter ihren Füssen, alles dieses ist aus einem Steine gebildet; ebensowenig ist an der Bekleidung, wie an dem Throne etwas von einem anderen Steine mit Eisen oder Kitt angefügt, sondern alles ist eine und dieselbe Masse. Dieser Stein wurde nicht von anderwärts her eingeführt, sondern man grub ihn in Folge von Traumerscheinungen innerhalb des Tempelbezirkes aus. Jedes der Bilder hat etwa die Grösse der Göt-

termutter in Athen; und auch sie sind Werke des Damophon. Demeter nun trägt in der Rechten eine Fackel, während sie die andere Hand auf die Despoina gelegt hat. Despoina aber hat ein Scepter und auf den Knieen die sogenannte Kiste, welche sie mit der rechten Hand hält. Ferner stehen Figuren zu beiden Seiten des Thrones: neben der Demeter Artemis mit einem Hirschfell angethan und dem Köcher auf den Schultern. In der einen Hand trägt sie eine Leuchte (λαμπάδα), in der andern zwei Schlangen; und neben ihr liegt ein Jagdhund. Neben dem Bilde der Despoina steht Anytos als Schwerbewaffneter. Die Tempeldiener erzählen nemlich, dass Despoina von Anytos auferzogen sei, und dass Anytos selbst zum Geschlechte der Titanen gehöre..... Was aber die Kureten anlangt, welche unter den Bildern angebracht, und die Korybanten, ein von den Kureten verschiedenes Geschlecht, welche in Relief auf der Basis dargestellt sind, so übergehe ich das wissentlich.“ Was Pausanias mit dem Ausdrucke „auch sie sind Werke des Damophon” sagen will, ist nicht klar, da sein Name nur sechs Kapitel früher genannt ist. Vielleicht will er diesem Künstler auch die Reliefs beilegen, die er als in einer Halle vor dem Eingange befindlich kurz vorher beschreibt. Sie stellten dar: die Moiren und Zeus Moiragetes; den Dreifussraub des Herakles; Nymphen und Pane. Das vierte, das Bild des Polybios, könnte natürlich erst später hinzugefügt sein.

Ueber die Zeit des Künstlers können wir nemlich so viel mit ziemlicher Zuversicht behaupten, dass er in der 102ten Olympiade lebte. Seine Werke sind die Tempelbilder in den bedeutendsten Heiligthümern von Messene und Megalopolis, welche höchst wahrscheinlich sogleich bei der Gründung dieser Städte in dieser Olympiade errichtet wurden; und unter dem einen Statuenverein zu Messene findet sich sogar ein Bild der Stadt Theben, mit offenbarer Anspielung auf das Verdienst dieser Stadt um die Herstellung Messene's. Hierdurch gewinnt auch die Vermuthung Sillig's grosse Wahrscheinlichkeit, dass die Thätigkeit des Damophon zu Aegion in die Zeit falle, in welcher er mit seinem Volke noch in der Verbannung lebte.

Es genügt eine flüchtige Betrachtung der Nachrichten des Pausanias, um zu sehen, wie wesentlich sich Damophon von

allen seinen näheren Zeitgenossen unterscheidet. Namentlich fehlt jeder Anknüpfungspunkt, um ihn mit der peloponnesischen Kunstschule zu Argos in Verbindung zu setzen. Achten wir zuerst auf Stoff und Technik seiner Werke: kein einziges ist aus Bronze gebildet. Der Marmor, der in der Schule des Phidias zu höherem Ansehen gelangt, später bei Praxiteles überwiegt, findet sich auch von Damophon vorzugsweise angewendet. Daneben aber steht eine Reihe sogenannter Akrolithe, an welchen nur die nackten Theile aus Marmor, die bekleideten aus anderen Stoffen, bei Damophon aus Holz, gebildet waren. Der Marmor sollte offenbar das Elfenbein der glänzenden Epoche des Phidias ersetzen, das Holz mit dem nothwendigen Farbenschmucke, vielleicht vergoldet, trat an die Stelle des wirklichen Goldes. Ob Damophon ein Bild aus Gold und Elfenbein gebildet, können wir nicht sagen: gewiss ist indessen, dass ihm die Technik bekannt war. Denn er restaurirte den Zeus des Phidias, an welchem das Elfenbein aus den Fugen gegangen war, zur grossen Zufriedenheit der Eleer [1]). Dass er bei seinen eigenen Werken zu den geringeren Stoffen, zu Marmor und Holz, seine Zuflucht nahm, erklärt sich theils aus dem abnehmenden Wohlstande, theils aus dem Sinken der Religiosität. Immer aber müssen wir in der Wahl auch dieser Stoffe das Bestreben des Künstlers erkennen, sich dem Glänzendsten, was die griechische Kunst überhaupt geleistet, anzuschliessen. Dasselbe Streben offenbart sich aber auch in der Wahl der Darstellungen, denen er sich widmete. Fast kein anderer Künstler war so ausschliesslich, wie er, für Religion und Cultus beschäftigt. Welcher Art hier seine Verdienste im Einzelnen waren, vermögen wir leider nicht zu bestimmen, da die Beschreibungen des Pausanias, obwohl einige derselben sogar mit einer gewissen Vorliebe entworfen sind, über die eigentlich künstlerischen Fragen keinen Aufschluss gewähren. Im Ganzen werden wir uns aber nicht täuschen, wenn wir in Damophon einen der religiösesten Künstler seiner Zeit erkennen, welcher bestrebt war, die Kunst auf der Stufe geistiger Höhe zu erhalten, auf welche sie namentlich durch Phidias erhoben war. Bedenken wir endlich, wie die Messenier wegen der alten Feindschaft gegen Sparta

1) Paus. VI, 31, 5.

stets in den Athenern ihre natürlichen Bundesgenossen sahen, so würde es sogar durchaus natürlich sein, wenn Damophon seine ganze künstlerische Ausbildung direkt von Athen aus erhalten hätte.

Ausser Damophon kennen wir nur noch einen einzigen messenischen Bildhauer:

Pyrilampes.

Unter den Siegern, welche Statuen in Olympia hatten, nennt Pausanias [1]) „Xenophon, des Menephylos Sohn, einen Pankratiasten aus Aegion in Achaia, und Pyrilampes aus Ephesos, welcher im Dolichos gesiegt hatte. Das Bild des ersteren machte Olympos, das des Pyrilampes der gleichnamige Bildhauer, welcher aber nicht aus Sikyon, sondern aus Messene unter Ithome stammte." Die Erwähnung von Sikyon hat nur dann einen Sinn, wenn wir sie auf Olympos als sikyonischen Künstler beziehen. Dass aber der messenische Künstler nicht mit Olympos, sondern mit Pyrilampes gleichnamig war, lehrt die Vergleichung von zwei anderen Stellen des Pausanias. Denn die Statuen des Xenon, Sohnes des Kalliteles, aus Lepreos in Triphylien, welcher im Wettlauf der Knaben gesiegt hatte [2]), und des Faustkämpfers Asamon aus Elis [3]) nennt er ausdrücklich Werke des Pyrilampes aus Messene. Keiner dieser Siege lässt sich der Zeit nach bestimmen. Doch muss Pyrilampes nach Ol. 102 gelebt haben, indem erst damals Messene durch Epaminondas hergestellt ward.

Theben.

In den früheren Abschnitten ist nur von sehr wenigen thebanischen Bildhauern, nemlich von Pythodoros, Askaros, Aristomedes und Sokrates die Rede gewesen. Von den übrigen gehören diejenigen, deren Zeit sich einigermassen bestimmen lässt, in die vorliegende Periode, deren zweite Hälfte mit der Blüthe der politischen Macht Thebens zusammenfällt, während welcher allein sich auch einige Maler aus dieser Stadt rühmlich auszeichnen. Es ist dadurch gerechtfertigt, dass wir hier vereinigen, was wir überhaupt noch von thebanischen Bildhauern wissen. Wir beginnnen mit Aufführung einer thebanischen Inschrift, welche aus den Papieren von Ulrichs

1) VI, 3, 5. 2) VI, 15, 1. 3) IV, 16, 4.

in den Annalen des archäologischen Instituts (1848, p. 48) vollständiger, als im C. I. Gr. n. 1578 veröffentlicht worden ist:

ΛΥΣΙΠΠΟΣΙ . . . ΙΡΡΑΛΙΩΝΙΟΣ
ΥΠΑΤΟΔΩΡΟΣ ΒΡΕΙΚΙΔΑ . . .
ΝΙΚΩΝ ΣΩΣΤΡΟΤΙΟΣ
ΑΡΙΣΤΟΓΙΤΩΝ ΟΜΟΛΩΙΧΙΟΣ
ΘΕΙΒΑΔΑΣ ΘΕΟΖΟΤΙΟΣ
ΓΟΡΓΙΔΑΣ ΚΑΦΙΣΟΔΩΡΙΟΣ
ΑΝΔΡΩΝ ΓΟΡΓΙΔΑΟ
ΦΕΤΤΑΛΟΣ ΙΣΜΕΙΝΙΗΟΣ
ΚΑΦΙΣΙΑΣ ΑΡΙΣΤΗΙΟΣ
ΑΝΤΙΦΑΝΕΙΣ ΧΑΡΕΙΤΙΔΑΟ
ΔΕΞΙΠΠΟΣ ΜΝΑΣΙΚΡΑΤΙΟΣ
ΑΝΤΙΓΕΝΕΙΣ ΝΙΚΙΗΟΣ
ΤΙΜΩΝ ΦΙΛΙΠΠΙΟΣ
ΑΙΚΛΙΔΑΣ ΜΟΛΩΝΙΟΣ
ΙΡ . . ΥΝΙΣΚΟΣΣ

Unter diesen Namen sind Hypatodoros und Aristogeiton die der zwei bekanntesten Bildhauer aus Theben; Andron und Kaphisias lassen sich auch sonst als thebanische Künstler nachweisen; endlich ist Timon wenigstens als Künstler bekannt. Hiernach ist es gewiss nicht unwahrscheinlich, dass das ganze Verzeichniss nur thebanische Künstlernamen enthalte, sei es, dass wir uns dieselben nach Art eines Collegiums vereinigt, oder an irgend einem grösseren Werke gemeinschaftlich beschäftigt zu denken haben. Indem wir die unbekannten Namen übergehen, betrachten wir daher zunächst die fünf auch sonst bekannten Künstler als Zeitgenossen.

Hypatodoros und Aristogeiton.

Dass sie Thebaner waren, wird durch eine Inschrift aus Delphi bestätigt, C. I. Gr. n. 25:

IDΘAΛOΥ ∪ΠOΛΔ
KOIOTIOSΞEΨSEΓΨOM
ΥΛATODOROSΞAKISSTOT
EΓOESATANΞOEBAIO

Sie gehört wahrscheinlich zur Statue eines pythischen Siegers, welcher sich Boeotier aus Orchomenos nennt. Da aber Orchomenos Ol. 104, 1 von den Thebanern gänzlich zerstört ward, so gewinnen wir dadurch eine erste Angabe zur

Bestimmung der Zeit dieser Künstler [1]). Doch würden wir wegen der alterthümlichen Schriftzüge in ein weit höheres Alter zurückzugehen geneigt sein, wenn nicht die Angabe des Plinius [2]), welcher Hypatodoros unter den Künstlern der 102ten Olympiade nennt, uns jenem Zeitpunkte wieder näher führte (vgl. über das Palaeographische Böckh's Bemerkungen). Das Hauptwerk der Künstler befand sich in Delphi und wird von Pausanias in folgender Weise beschrieben: X, 10, 2: „In der Nähe des trojanischen Pferdes stehen andere von den Argivern geweihete Geschenke: die Führer derer, welche mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos, des Talaos, und Tydeus, des Oeneus Sohn; und die Enkel des Proetos, Kapaneus des Hipponoos, und Eteoklos, des Iphis Sohn; Polyneikes und Hippomedon, der Schwestersohn des Adrastos. Nahe dabei befindet sich auch der Wagen des Amphiaraos, auf welchem Baton steht, der Lenker der Rosse und dem Amphiaraos auch sonst durch Verwandtschaft verbunden; der letzte unter ihnen ist Alitherses. Es sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton; und diese machten sie, wie die Argiver selbst sagen, wegen des Sieges, welchen sie bei Oenoë im Argivischen mit den Hülfstruppen der Athener über die Lakedaemonier erfochten. Wegen desselben Sieges, wie mir scheint, weiheten die Argiver auch die sogenannten Epigonen. Denn auch Bilder von diesen stehen dort: Sthenelos und Alkmaeon, welcher, wie mir scheint, des Alters wegen dem Amphilochos vorgezogen ist, ferner Promachos, Thersandros, Aegialeus und Diomedes, mitten zwischen den beiden letzteren aber Euryalos." Da man von einer bedeutenden Schlacht bei Oenoë nichts weiss, so hat man geglaubt, an eine Begebenheit minderer Bedeutung während des peloponnesischen Krieges denken zu müssen, indem Ol. 90, 1 die Argiver und Athener ein Bündniss geschlossen hatten. Allein damals waren die Thebaner mit dem Lakedaemoniern im Bunde gegen die Athener, und ihre Künstler würden nicht ihre Hand geliehen haben, einen Sieg der Feinde zu verherrlichen. Anders verhielt es sich in dem sogenannten korinthischen Kriege (Ol. 96, 3—98, 2), in welchem die Thebaner auf der entgegengesetzten Seite mit den Argivern und Athenern gegen die Lakedaemonier kämpf-

1) Wolf ad Dem. Lept. p. 328. Böckh Staatshaush. II, S. 371. 2) 34, 50.

ten. Freilich ist auch in diesem Kriege von einer Schlacht bei dem argivischen Orte Oenoë nichts überliefert; und was ich früher [1]) darüber vermuthete, muss ich nach genauerer Würdigung der Nachrichten Xenophons [2]) selbst in Zweifel ziehen [3]). Doch ist wenigstens so viel sicher, dass in diesem Kriege das Glück nicht immer auf Seiten der Lakedaemonier war. Ausserdem ist es in diesem Falle erklärlich, nicht nur, weshalb die Argiver thebanischen Künstlern das Werk auftrugen, sondern auch weshalb ein Gegenstand gewählt wurde, welcher dem thebanischen und argivischen Sagenkreise gemeinsam war: der Zug der Sieben, durch welchen die Argiver nach ihrer Auffassung den rechtmässigen Herrn von Theben in sein Recht einzusetzen beabsichtigten.

Ob Aristogeiton, der bei Pausanias und in der delphischen Inschrift an zweiter Stelle genannt wird, Genosse oder Schüler des Hypatodoros war, lässt sich nicht ausmachen. Der letztere scheint indessen der berühmtere gewesen zu sein. Plinius nennt ihn allein; und ihm ward auch sonst noch ein berühmtes Werk beigelegt: das eherne Bild der Athene zu Aliphera in Arkadien „sehenswerth wegen der Grösse und wegen der Kunst", wie Pausanias sagt: VIII, 26, 4. Auch Polybius [4]) preist es wegen seiner Schönheit und Grösse und nennt es eines der grossartigsten und kunstvollsten Werke. Bei ihm wird der Künstler, wohl nur durch ein Versehen in den Handschriften, Hekatodoros genannt, der es in Gemeinschaft mit Sostratos gemacht habe. Unter den verschiedenen Künstlern dieses Namens werden wir zunächst an den Chier denken, welcher als einer der späteren Nachfolger des Aristokles von Sikyon angeführt wurde und zwischen Ol. 90 und 100 lebte. Denn später als diese Zeit wird auch das Bild der Athene nicht gemacht sein, da Ol. 102, 2 ein grosser Theil der Bewohner von Aliphera nach Megalopolis übersiedelte, und der Ort dadurch zur Unbedeutendheit herabsank. Doch müssen wir auch zugeben, dass Sostratos ein uns unbekannter thebanischer Künstler sein kann; und es ist z. B. in der thebanischen Künstlerinschrift von einem Nikon als Sohne eines Sostrotos die Rede, welcher letztere ebenfalls Künstler sein

1) Art. lib. Gr. temp. p. 26. 2) IV, 5. 3) vgl. Bull. dell' Inst. 1851, p. 134. 4) IV, 78.

könnte, und als ein Thebaner gewiss besser, als ein Chier zum Genossen des Hypatodoros sich eignen würde.

Andron.

Tatian (or. in Gr. 53, p. 119 Worth) nennt als sein Werk das Bild der Harmonia, der Tochter des Ares und der Aphrodite, also eine dem thebanischen Mythenkreise angehörige Gestalt. Dies, in Verbindung mit der thebanischen Künstlerinschrift, giebt uns das Recht, Andron als einen Thebaner zu betrachten.

Kaphisias.

Zufolge einer Inschrift von Tanagra (C. I. Gr. 1582) machte er eine Statue des Phorystas, der im Heroldswettkampfe bei Spielen des Zeus gesiegt hatte:

ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΝ ΔΕ ΑΝΕΘΗΚΕ ΦΟΡΥΣΤΑΣ
ΠΑΙΣΟΤΡΙΑΚΟΣ ΚΗΡΥΞ ΝΙΚΗΣΑΣ ΚΑΛΟΝ
ΑΓΩΝΑΔΙΟΣ ΑΛΛΟΥΣ ΤΕ ΑΘΛΟΦΟΡΟΥΣ
ΠΤΑΝΟΙΣ ΠΟΣΙΝΕΙΛΟΝ ΑΓΩΝΑΣ
ΕΥΟΛΒΟΥΔΕ ΠΑΤΡΑΣΑΣ ΤΥ ΚΑΛΟΝ ΣΤΕΦΑΝΟ
ΚΑΦΙΣΙΑΣ ΕΠΟΕΙΣΕ

Tanagra gehört zu Boeotien, weshalb wir den Künstler für identisch mit dem in der thebanischen Inschrift genannten Sohne des Aristeus halten.

Timon

wird, von dieser Inschrift abgesehen, nur von Plinius unter den Künstlern genannt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger, und Opfernde bildeten: 34, 91.

Kallistonikos, der in dieselbe Zeit, wie die vorhergehenden Künstler gehört, ist mit dem Athener Xenophon schon früher angeführt worden.

Thero,

Boeotier von Pausanias genannt, machte die Statue des Siegers im Pentathlon Gorgos aus Messene: VI, 14, 5. Da die Messenier während ihrer Verbannung kein Glück in den Kampfspielen hatten, und zuerst Ol. 103 wieder einer ihrer Landsleute den Sieg in Olympia davontrug [1]), so gehört der Sieg des Gorgos in spätere, vielleicht aber in die unmittelbar folgende Zeit, in welcher die Beziehungen zwischen Messene und Theben noch so lebhaft waren, dass sie die Wahl eines

1) Paus. VI, 2 5.

thebanischen Künstlers für die Verfertigung der Statue rechtfertigen. — Noch ist zu bemerken, dass der Name des Theron durch Conjectur in eine Lücke des Pausanias gesetzt worden ist, nemlich IX, 26, am Ende. Es fehlt dort der Name des Künstlers, welcher die Bilder der Athene Ergane und des neben ihr stehenden Plutos zu Thespiae gemacht hatte. Da hier an einen boeotischen Künstler zu denken am nächsten liegt, *Θήρων* aber wegen des folgenden Wortes *Θεῶν* von den Abschreibern leicht übersehen werden konnte, so liesse sich dieser Ergänzung eine gewisse Wahrscheinlichkeit nicht absprechen, wenn nicht auch eine Zeile früher eine Lücke anzunehmen wäre, der zufolge das Ausfallen des Namens nicht durch ein Versehen der Abschreiber, sondern durch eine Beschädigung der allen anderen zu Grunde liegenden Handschrift seine Erklärung zu finden scheint.

Eubios und Xenokritos.

Pausanias nennt sie Thebaner und führt als ihr Werk ein marmornes Bild des Herakles Promachos im Herakleion zu Theben an: IX, 11, 2.

Theodoros.

Einen Bildhauer dieses Namens aus Theben nennt Diogenes Laërtius: II, §. 103.

Onassimedes.

Als sein Werk führt Pausanias ein Bild des Dionysos aus massivem Erze an: IX, 12, 3. Wie jetzt die Worte lauten, geschieht des Vaterlandes keine Erwähnung, obwohl man dies nach dem Gebrauche des Pausanias erwarten sollte. Aus diesem Grunde schlägt Kayser (Rh. Mus. N. F. V, S. 348) vor, in den Worten *Ὀνασσιμήδης ἐποίησε διόλου πλῆρες ὑπὸ τοῦ χαλκοῦ*, für *πλῆρες* zu schreiben *ἐπιχώριος*, und *ὑπὸ τοῦ* als durch die Corruptel *πλῆρες* hervorgerufen zu tilgen: was freilich etwas gewagt, aber doch nicht ohne Wahrscheinlichkeit ist. Der Dionysos stand neben einem Werke der Söhne des Praxiteles, mit denen Onassimedes möglicher Weise gleichzeitig ist.

Aristoneidas und Alkon,

deren Werke man früher nach Theben versetzte, betrachten wir als der Kunstschule von Rhodos angehörig, w. m. s.

Boïskos.

Unter den Statuen griechischer Dichterinnen führt Tatian (c. Gr. 52, p. 113 Worth) die der Myrtis als Werk des Boïs-

kos an. Myrtis war aus Anthedon in Boeotien und nach Suidas [1]) Lehrerin des Pindar, so dass, ihr Bild zu machen, vorzüglich einem boeotischen Künstler ziemte. Diese Vermuthung würde freilich beseitigt werden, sofern wir nach dem Vorschlage Gesner's an die Stelle des Boïskos den bekannteren Namen des Boëthos setzten. Doch scheint dazu keine genügende Nöthigung vorhanden.

Künstler im übrigen Griechenland.

Telephanes.

Ueber diesen Künstler äussert sich Plinius [2]) in folgender Weise: „Die Künstler, welche in ausführlichen Schriften die Kunstgeschichte behandeln, feiern mit ausserordentlichen Lobsprüchen auch den Phokaeer Telephanes, der sonst unbekannt geblieben ist, weil er in Thessalien wohnte und seine Werke dort versteckt sind; übrigens aber nach ihrem eigenen Urtheil in eine Linie mit Polyklet, Myron, Pythagoras gesetzt wird. Sie führen von ihm an: Larissa, den Sieger im Pentathlon, Spintharos und Apollo. Andere meinen, nicht das sei die Ursache seiner Unberühmtheit gewesen, sondern sie habe ihren Grund darin, dass er sich hergegeben, für die Perserkönige Xerxes und Darius zu arbeiten." Es ist schon in den Erörterungen über Polyklet bemerkt worden, dass wir nicht nothwendig an die Zeit des älteren Darius zu denken haben. Das Wichtigste für uns bleibt indessen die Vergleichung mit den drei Künstlern, deren Zeitgenosse er gewesen sein wird. Dass gerade diese, mit Ausschluss des Phidias, genannt werden, scheint darauf zu deuten, dass nicht sowohl hohe geistige Idealität, als körperliche Vollendung das Verdienst seiner Werke bildete. Was sein Vaterland anlangt, so lässt sich für Phokis sein späterer Wohnsitz Thessalien, für Phokaea die Thätigkeit für die Perserkönige geltend machen. Phocaeus und Phoceus, wie die Handschriften des Plinius bieten, sind beides auffällige Formen.

Ueber Pantias und Sostratos von Chios, so wie über Philotimos von Aegina ist schon im zweiten Abschnitte, bei Gelegenheit der Schule des Aristokles von Sikyon die Rede gewesen.

1) s. v. *Πίνδαρος*. 2) 34, 68.

Ueber Ptolichos von Corcyra s. die Schule des Kritios in Athen.

Von Sostratos aus Rhegion wissen wir nichts, als dass er der Schwestersohn des Pythagoras war: Plin. 34, 61.

Ueber Patrokles von Kroton s. den gleichnamigen Künstler von Sikyon.

Unter den Künstlern der 90sten Olympiade nennt Plinius [1]) einen gänzlich unbekannten, Perellus. Da der Name kaum griechisch, und an dieser Stelle nur die Erwähnung eines bekannten Künstlers zu erwarten ist, so hat man die Schreibung in der verschiedensten Weise zu verändern vorgeschlagen: Perillus, Perilaus, Parelius, Pyrrhus Onatas, oder mit Bezug auf den vorhergehenden Namen Scopas Elius (s. Skopas). Ich bemerke nur, dass keiner dieser Vorschläge so überzeugender Art ist, dass man sich für ihn mit Bestimmtheit entscheiden könnte.

Sicherlich verderbt ist auch der Name eines Künstlers Turnos, welcher nach Tatian (c. Gr. 34, p. 118 Worth) ein Bild der Laïs gemacht haben soll. Laïs wurde (nach Paus. II, 2, 4) noch als Kind von den Athenern unter Nikias (Ol. 91) aus Sicilien als Gefangene weggeführt und nach Korinth verkauft. Aristophanes erwähnt ihrer im Plutos v. 179, welcher Ol. 97, 4 aufgeführt wurde.

Mentor.

Von dem bekannten Toreuten dieses Namens, welcher vor dem Brande des ephesischen Tempels (Ol. 106, 1) lebte, besass Varro eine Erzstatue: Plin. 33, 154.

Rückblick.

Die erste wichtige Erscheinung, welche uns bei einem Ueberblicke über die Masse der Künstler dieser Periode entgegentritt, ist die, dass sich fast das gesammte künstlerische Leben um zwei Mittelpunkte gruppirt. Athen und Argos herrschen unbedingt; was von anderen Orten her bekannt ist, tritt dagegen nicht nur völlig in den Hintergrund, sondern wird sogar zum besten Theile von jenen Mittelpunkten angezogen, und erlangt erst dort Bedeutung. Wir finden in Athen

1) 34, 49.

oder in Verbindung mit athenischen Künstlern: Theokosmos aus Megara; Agorakritos, Kolotes, Thrasymedes (vielleicht auch Xenophon) aus Paros; Polygnot aus Thasos; Paeonios aus Mende in Thracien; Styppax aus Kypros, Kresilas, Amphion aus Kreta; Ptolichos aus Corcyra; von thebanischen Künstlern arbeitet wenigstens einer, Kallistonikos, mit dem Athener Xenophon zusammen. Damophon aus Messene endlich schliesst sich dem Charakter seiner Werke zufolge eng an die athenische Kunst an. Die Künstler von Argos stehen zunächst mit denen von Sikyon in der engsten Verbindung: Polyklet hat etwa eben so viele Schüler aus der einen, wie aus der anderen Stadt. An diese schliessen sich die Künstler Arkadiens an: Athenodoros, Dameas, Samolas, Nikodamos; ferner Piso aus Troezen, Theokosmos und Kallikles aus Megara. Geringer ist der Einfluss, welchen Argos auf entferntere Gegenden ausübt: wir fanden nur Aristandros aus Paros, Pausanias von Apollonia. Sostratos und Pantias aus Chios bilden die Fortsetzung der älteren sikyonischen Schule des Aristokles. Dagegen sind die alten Kunstschulen von Samos, Chios, Aegina, Korinth, Lakedaemon, wenn wir von dem wenig bekannten Philotimos aus Aegina und von Gorgias aus Lakedaemon absehen, gänzlich vom Schauplatze verschwunden. In Theben finden wir allerdings eine Reihe von Künstlern, aber keinen von solcher Bedeutung, dass er, wie der gleichzeitige Maler Aristides aus dieser Stadt, eine Schule von eigenthümlicher Richtung begründet oder einen bedeutenden Einfluss auf andere Orte geübt hätte; vielmehr scheinen sich die beiden tüchtigsten, Hypatodoros und Aristogeiton, dem einen der grossen Mittelpunkte, der argivischen Kunst, genähert zu haben. Das Wirken des Pythagoras lässt sich nur in einem einzigen Schüler, seinem Neffen Sostratos, verfolgen. Die wenigen Künstler, welche ausserdem noch genannt werden, stehen durchaus vereinzelt. Fragen wir daher nach der Entwickelung der Kunst in dieser Periode, so haben wir es nur mit der Kunst von Athen und Argos zu thun. Wir betrachten daher zuerst jeden dieser Orte für sich, gehen sodann zu einer Vergleichung beider unter einander über, und suchen zum Schlusse nachzuweisen, aus welchen Gründen gegen das Ende dieser Periode ein Stillstand eintritt, und erst nach diesem eine Entwickelung von ganz neuen Ausgangspunkten aus beginnt.

Athen. Wo ein gewaltiger Geist eine neue Bahn gebrochen hat, da werden wir fast immer der Erscheinung begegnen, dass die jüngeren Zeitgenossen und nächsten Nachfolger in diese Bahn hineingezogen werden, dem bewältigenden Einflusse des grossen Vorbildes sich nicht zu entziehen vermögen. Attika hatte am Anfange dieser Periode fast gleichzeitig zwei Geister erzeugt, welche einer und derselben Kunst nach zwei verschiedenen Richtungen hin durchaus neue Grundlagen gaben: Phidias und Myron. Vorwurf der Kunst bei dem einen vor das höchste geistige, bei dem anderen das höchste körperliche Leben. Aber obwohl sonach ihre Bestrebungen auf zwei verschiedene Punkte gerichtet waren, so hatten doch Beide wieder das miteinander gemeinsam, dass sie durchaus nach Idealität strebten. Beide schaffen ihre Gestalten von innen heraus nach einer Idee; die Formen des Körpers sind ihnen nur Träger derselben. Aeusseren Reiz und Anmuth als für sich bestehende Vorzüge kennen sie nicht: die Schönheit, nach welcher sie allein streben, ist durch das Wesen jener Idee streng begrenzt und bedingt. In derselben Richtung aber bewegt sich die gesammte attische Kunst dieser Periode; und alle Eigenthümlichkeiten, welche uns von den einzelnen Künstlern in derselben gemeldet werden, zeigen sich fast nur als Ausflüsse jener beiden Anfangspunkte, von denen meist einer allein, zuweilen auch beide zugleich auf den einzelnen Künstler einwirkten. Bestrebungen, wie wir sie z. B. bei Kallimachos gefunden haben, können in ihrer Vereinzelung diesen allgemeinen Satz eher bestätigen, als umstossen. Am deutlichsten zeigt sich der Einfluss des Phidias: Alkamenes, Agorakritos, Kolotes, Theokosmos, Paeonios stehen in den engsten Beziehungen zu ihm; sie sind seine Gehülfen bei seinen ausgedehnten Arbeiten; und wiederum werden sie bei ihren eigenen Schöpfungen von ihm mit Rath und That in einer Weise unterstützt, dass die Nachwelt über die Urheber einzelner Werke zweifelhaft werden konnte. Noch nach der hundertsten Olympiade scheint sich dieser Einfluss selbst über die Grenzen Attikas erstreckt zu haben: Damophon aus Messene schliesst sich der attischen Schule, sowohl in Betreff der ausschliesslichen Behandlung religiöser Gegenstände, als hinsichtlich der Technik an: er giebt dem Marmor, welcher seit den umfangreichen Tempelsculpturen in Attika immer mehr in Auf-

nahme kam, den Vorzug vor dem Erze; er arbeitet selbst in attischem Marmor; seine Kenntniss der Sculptur in Gold und Elfenbein, welche er durch die Restauration des Zeusbildes zu Olympia bethätigt, erklärt sich am einfachsten aus dem Zusammenhange mit der Schule des Phidias. Als Schüler des Myron wird ausdrücklich zwar nur ein einziger Künstler, sein Sohn Lykios, angeführt. Aber zu dessen Knaben, welcher Feuer anbläst, liefert Styppax, man möchte sagen, ein Seitenstück durch den Splanchnoptes. Eben so wenig liess sich in manchen Werken des Kresilas und Strongylion die Verwandtschaft mit Myron verkennen. Selbst die Kunst eines Demetrios scheint demselben nicht fremd, wenn sie auch in ihrer besonderen Ausbildung in den vollständigsten Naturalismus umschlug. Dass dies in einem einzelnen Falle geschah, konnte uns nicht Wunder nehmen; aber eben so wenig kann es uns auffallen, dass dieser Künstler zunächst ganz vereinsamt blieb: es ist dieses nur ein Zeugniss mehr für die Behauptung, dass in der ganzen attischen Kunst dieser Periode der Idealismus unbedingt herrschte.

Die beiden Richtungen innerhalb desselben scheiden sich im Ganzen sehr scharf. Die Schüler des Phidias bilden Götter oder schmücken deren Tempel. Die Ideale des Zeus und der Athene namentlich waren von Phidias für immer festgestellt. Wem dieses Verdienst im Besonderen bei den anderen Göttergestalten beizulegen ist, vermögen wir aus unseren unzureichenden Quellen nur selten nachzuweisen. Nur darüber belehrt uns auch eine flüchtige Betrachtung, dass die Auffassung überall eine ernste und strenge war. Die Ideale der nackten Aphrodite, des jugendlich weichen Dionysos u. A., von denen unzählige Wiederholungen auf uns gekommen sind, gehören erst der folgenden Periode an. Noch weniger finden wir die untergeordneten Wesen aus der Begleitung der grösseren Götter jetzt schon in selbstständiger Bedeutung von der Kunst gebildet. Sie erscheinen ihrem Wesen gemäss auch in der Kunst noch untergeordnet, so namentlich in Tempelgiebeln. Dasselbe gilt von der Heroenbildung, und in noch höherem Grade von der Darstellung wirklicher Menschen. Schon bei Phidias ist sie nur eine Ausnahme: unter den Werken seiner Schüler finden wir eine einzige Athletenfigur, den Enkrinomenos des Alkamenes. — Zeigt sich demnach die Kunst der

Schüler des Phidias in dem Kreise ihrer Wirksamkeit im engsten Sinne als die Fortsetzung der Kunst des Lehrers, so dürfen wir dasselbe gewiss auch in Hinsicht auf formelle und technische Behandlung voraussetzen. Und in der That, wie wir bei Phidias nur wenig über Vorzüge der Form als ein besonderes Verdienst zu sprechen Veranlassung hatten, weil dieselbe überall mit der geistigen Idee im engsten Zusammenhange stand, so haben wir auch bei der Betrachtung seiner Schüler nur einmal der plastischen Rhythmik als einer Eigenschaft der Werke des Alkamenes Erwähnung gethan. Auch in der Technik ist die Schule so vielseitig, als der Meister: neben der Bronze gewinnt der Marmor grössere Bedeutung, und Werke aus Gold und Elfenbein sind, wenn auch nicht ausschliesslich, doch vorzugsweise dieser Schule eigenthümlich.

Blicken wir jetzt auf die Werke der Künstler, welche wir als unter dem Einflusse des Myron stehend bezeichnet haben, so bemerken wir zuerst, dass sie ausschliesslich in Bronze gearbeitet waren. Ferner finden wir im Gegensatze zur Schule des Phidias Götterbilder fast nur ausnahmsweise. Der Zeus des Lykios war noch dazu der Mittelpunkt einer heroischen Darstellung, nicht ein Tempelbild. Die Artemis Soteira des Strongylion scheint minder berühmt gewesen zu sein, als die Amazone und der Knabe desselben Künstlers. Ob endlich die Minerva musica des Demetrios gerade in ihrer Eigenschaft als Götterbild besonderen Ruhmes würdig war, muss zweifelhaft erscheinen, wenn wir sowohl den Charakter seiner übrigen Werke, als die Nachricht von den tönenden Schlangen am Gorgoneion ins Auge fassen. Das eigenthümliche Verdienst dieser Künstler zeigt sich vielmehr in dem lebendigen Erfassen bestimmter Thätigkeiten und Zustände, wie sie das wirkliche Leben darbietet, und in deren vollendeter Darstellung. Deshalb werden nächst den Werken des Myron der feueranblasende Knabe des Lykios, der Splanchnoptes des Styppax, der sterbende Verwundete des Kresilas, weil in ihnen die Eigenthümlichkeit dieser Schule am schärfsten hervortritt, mit besonderem Lobe von den Alten erwähnt; und an diesem Lobe haben sogar Werke Theil, welche streng genommen dem heroischen Kreise angehören, die Amazonen von Kresilas und Strongylion: denn der Vorzug der einen war in der durch die Verwundung herbeigeführten Situation begründet; bei der an-

dern war es die schöne Form der Schenkel, welche zur Bewunderung hinriss. Fassen wir diesen auf das wirkliche Leben gerichteten Charakter der myronischen Schule ins Auge, so muss uns die Erscheinung auffallen: dass Statuen athletischer, namentlich olympischer Sieger als Werke der genannten Künstler, Myron selbst ausgenommen, gar nicht bekannt sind; ja es scheint, dass dieser Kunstzweig von allen attischen Künstlern der vorliegenden Periode verhältnissmässig nur in sehr geringem Umfange ausgeübt wurde. Denn was wollen der Enkrinomenos des Alkamenes, Pythodemos von Deinomenes, Athleten des Mikon und Nikeratos gegen die Masse der übrigen Werke dieser Schule, oder gegen die Reihen von Athletenfiguren argivischer Künstler bedeuten? Noch dazu hatten auf einem anderen Gebiete, dem der religiösen Kunst, die attischen Künstler in Olympia das vollständigste Uebergewicht, und sie mussten also nothwendig dort vorzugsweise bekannt sein. Wir müssen also die Ursache jener Erscheinung vielmehr in einem inneren Grunde suchen; und dürfen ihn vielleicht in der vom Idealismus ausgehenden Grundrichtung der attischen Kunst finden, welcher die Darstellung einzelner Individualitäten weniger zusagte, vielleicht auch weniger gelang, als die Bildung idealer Gestalten. Dass dieser Satz auch auf das eigentliche Portrait seine Anwendung findet, lehrt die Bemerkung, welche Plinius der Erwähnung des Perikles von Kresilas beifügt: man müsse bewundern, wie hier die Kunst edle Männer noch mehr veredle, was doch nur auf eine ideale Auffassung des Portraits bezogen werden kann. Alkibiades ferner ward von den Künstlern mit Vorliebe seiner Schönheit wegen gebildet, welche ihn sogar befähigte, das Modell zu einem Eros abzugeben. Ein Diitrephes aber, von Pfeilen durchbohrt und sterbend (vom Splanchnoptes gar nicht zu reden), kann kaum noch ein Portrait, wenigstens nicht im gewöhnlichen Sinne, genannt werden. Wo hingegen der Naturalismus das Uebergewicht gewonnen hat, bei Demetrios, da begegnen wir sogleich unter fünf Werken vier Portraits. Natürlich soll hiermit keineswegs geleugnet werden, dass nicht auch sonst in dieser Periode von attischen Künstlern vielfach Bildnisse gearbeitet worden seien. Nur mochten sie entweder von Künstlern untergeordneten Ranges ausgeführt werden, oder sie hatten, wie bereits bemerkt, und wie die Bildnisse aus dieser Periode oder deren Nachbil-

dungen es augenscheinlich machen, durch ihre Auffassung Theil an dem idealen Grundcharakter der attischen Kunst.

Blicken wir noch einmal auf die Schule des Myron zurück, so begränzt sich uns das Verdienst derselben in hinlänglich bestimmter Weise. Zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählt sie nicht die erhabensten geistigen Ideen, wie sie in den griechischen Göttern verkörpert erscheinen, sondern das menschliche Leben in seiner lebendigsten Entfaltung. Aber auch innerhalb dieser Aufgabe beschränkt sie sich wieder, und sucht nicht das Individuelle, sondern das Allgemeine im Ausdrucke des Lebens auf: nicht den Ausdruck, wie er sich in einem einzelnen Falle entwickelt hat, sondern wie er sich unter gegebenen Voraussetzungen stets in derselben Weise entwickeln muss. Die klare Erkenntniss dieses Punktes aber ist für das Verständniss der in der nächsten Periode erfolgenden Entwickelung von höchster Wichtigkeit. Denn auf dieser Seite suchte man, wie bemerkt, das Individuelle immer mehr zum Allgemeinen, ich möchte sagen, abzuklären; auf der andern dagegen musste man, nachdem die höchsten und allgemeinsten Begriffe in den Idealen eines Phidias und Anderer erschöpft waren, das Bedürfniss einer grösseren Individualisirung in den Götterbildungen empfinden; und erst so konnte durch das Begegnen dieser zwei entgegengesetzten Bestrebungen eine neue Richtung entstehen, welche denjenigen Raum mit neuen Wesen bevölkert, welchen auch die Mythologie zwischen Göttern und Menschen in der Mitte gelassen hatte. Die niederen Götter und Daemonen, welche die Begleitung der höheren bilden, und dem inneren Wesen derselben verwandt, aber in der Regel nur bestimmt sind, dasselbe in einzelnen Richtungen schärfer zum Ausdruck zu bringen, erscheinen jetzt auch auf dem Felde der bildenden Kunst in selbstständiger Gestaltung; und ähnlich verhält es sich mit der Darstellung einzelner Heroen. Die Anfänge dieser weiteren Entwickelung beginnen bereits gegen das Ende dieser Periode bemerkbar zu werden, wie ein Blick auf die Werke des Kephisodot, Xenophon und Deinomenes lehren kann. Was ausserdem noch mitgewirkt hat, die attische Kunst zu dieser Zeit uns in einer wesentlich veränderten Stellung zu zeigen, wird weiter unten in Betracht gezogen werden.

A r g o s. Es wird vielleicht aufgefallen sein, dass bei der Betrachtung der einzelnen Künstler aus der Schule von Argos

nicht einmal der Versuch gemacht worden ist, irgend einen derselben nach seiner künstlerischen Individualität und seinem Verdienste darzustellen. Allein weder ist uns etwas von ihren Werken erhalten, noch finden sich, von wenigen allgemeinen Lobsprüchen abgesehen, in unseren schriftlichen Quellen bestimmte Urtheile über die eigenthümlichen Verdienste des Einzelnen. Es bleibt uns daher nur zu versuchen übrig, ob sich aus der Betrachtung der gesammten Masse dieser Künstler einige besondere Kennzeichen für die nähere Bestimmung des Charakters dieser Schule ergeben. Fragen wir zuerst, an welchen Gegenständen in Argos die Kunst vornehmlich geübt wurde, so sehen wir, dass die Bildung der Götter sehr in den Hintergrund tritt, und dass von der nicht grossen Zahl der Götterbilder nur wenige dem eigentlichen Cultus bestimmt, eigentliche Tempelbilder waren: nemlich der Zeus Stratios des Daedalos, der Zeus Philios, ferner Apollo, Artemis und Leto von dem jüngeren Polyklet. Die Hebe des Naukydes war der Hera des Polyklet nur beigeordnet. Ueber die Aufstellung seines Hermes wissen wir nichts. Die Hekatebilder von ihm und seinem Bruder standen zwar in einem Tempel, aber dem eigentlichen Tempelbilde von Skopas gegenüber; ebenso die Aphrodite des Kleon in einem Tempel der Hera. Der Zeus Meilichios des Polyklet, zwei Zeusbilder des Kleon, eine Athene von Nikodamos waren im Freien aufgestellte Weihgeschenke. Die Götter in den grossen Weihgeschenken der Spartaner und Tegeaten standen mitten in einem Kreise historischer und heroischer Figuren; die Aphrodite von Amyklae diente zum Schmucke eines Dreifusses. Keines dieser Götterbilder wird öfter als einmal genannt, was zum Theil wohl Zufall und durch die Beschaffenheit unserer Quellen bedingt sein mag, hier jedoch, wo es von der ganzen Masse gilt, immerhin die Ueberzeugung verstärken muss, dass die Götterbilder dieser Schule eine besondere Beachtung nicht verdienten und nicht in dem Maasse fanden, wie so manche Werke athenischer Künstler.

Aus dem Kreise der Heroenbilder nennen wir zuerst die arkadischen Stammesheroen in dem Weihgeschenke der Tegeaten; und vielleicht dürfen wir auch als unter Einwirkung der argivischen Schule entstanden die Reihe der argivischen Helden vor Theben betrachten, obwohl sie Werke thebanischer

Künstler, des Hypatodoros und Aristogeiton, waren. Dass jedoch diese Heroenbilder sich von denen historischer Personen, wie der Feldherren bei Aegospotamoi, in Charakter und Auffassung wesentlich unterschieden, lässt sich keineswegs mit Bestimmtheit behaupten. Schon die Art der Aufstellung in grösseren Reihen verlangt vielfach ein Unterordnen des Einzelnen unter das Ganze. Dass dagegen ein Künstler dieser Schule einen einzelnen Heroen seiner besonderen Individualität und seines Charakters wegen als ein selbstständiges Werk durchgeführt habe, wird nirgends berichtet, wenn wir nicht den jugendlichen Herakles mit dem Löwen von Nikodamos oder die Amazone des Phradmon als das Gegentheil beweisend gelten lassen wollen. Aber keiner der Sieben gegen Theben oder der Epigonen, deren Darstellung doch gerade argivischen Künstlern hätte nahe liegen müssen, hat eine künstlerische Behandlung und Durchbildung der Art erfahren, dass seine Figur typisch geworden wäre, wie die eines Herakles, eines Odysseus.

So bleibt denn als das eigentliche Feld der Thätigkeit dieser Schule die Darstellung wirklicher Menschen, namentlich athletischer Sieger übrig. Fast von jedem Künstler, von dem wir mehr, als den blossen Namen wissen, wird ein oder das andere Werk dieser Art angeführt, von manchen ganze Reihen. Besonders gerühmt wird Naukydes wegen der Statuen des Cheimon, des Diskobols und Widderopferers, Daedalos wegen der Knaben mit der Striegel, Patrokles im Allgemeinen wegen Statuen von Athleten u. s. w. Erinnern wir uns an die zwölf Kühe des Phradmon, das Ross des Antiphanes, die Zwei- und Viergespanne des Aristides u. s. w., so sehen wir, dass auch in der Bildung von Thieren diese Schule nicht ohne Auszeichnung thätig war. Aber selbst hier suchen wir nach einem Werke, welches die Bewunderung in so lebendiger Weise herausgefordert hätte, wie der Ladas, der Diskobol, die Kuh eines Myron.

Sollen wir darum den Werth dieser Schule gering anschlagen? Ich glaube nicht. Denn was bisher gesagt wurde, sollte nur dazu dienen, uns auf den Weg zu einer richtigen Beurtheilung zu leiten. Ausdrückliche Zeugnisse kommen uns dabei nicht zu Hülfe. Doch werden wir schwerlich irre gehen, wenn wir jetzt die Frage aufwerfen: welchen Ausgangspunkt hatte die Schule von Argos? Die Antwort ist unzweifelhaft:

die Persönlichkeit des Polyklet. Fast die Hälfte aller genannten Künstler sind nach dem ausdrücklichen Zeugnisse der Alten Schüler des Polyklet, die andere Hälfte arbeitet mit diesen Schülern gemeinsam, oder es sind Schüler der Schüler. Kein Einzelner unter ihnen ragt in solcher Weise hervor, dass er wieder als Begründer einer neuen Schule von eigenthümlicher Richtung gelten könnte. Als das wesentlichste Verdienst des Polyklet haben wir aber oben hervorgehoben, dass er der Kunst eine theoretische Grundlage gab, dass er durch Lehre nicht weniger, als durch seine Werke darauf hinarbeitete, jeder falschen Richtung, welche durch Unwissenheit oder durch willkürliche, wenn auch geistreiche Laune sich etwa hätte geltend machen wollen, allen weitergreifenden Einfluss abzuschneiden. Die Früchte dieses seines Strebens zeigen sich nun an seinen Schülern. Nicht geniale Kühnheit, welche durch lebendige Wahrheit die Natur zum Wettkampf herauszufordern scheint, nicht gewaltige, grossartige Erhabenheit, welche sich über das Irdische zu erheben strebt, bilden das Wesen dieser Schule; wohl aber finden wir eine Reihe von tüchtigen Werken, correct und ohne Makel bis ins Feinste durchgeführt. Solchen Werken wird eine volle und lebhafte Anerkennung in der Regel nur bei Sachverständigen, bei Künstlern zu Theil. Der blosse Liebhaber freut sich daran, an der Reinheit, an der ungetrübten Schönheit, empfindet aber mehr ein stilles Behagen, welchem es schwer wird, Worte zu geben, weil dazu das blosse, auch noch so richtige Gefühl nicht ausreicht, sondern ein bestimmtes künstlerisches Wissen nothwendig ist. Diesem Umstande mögen wir es zuschreiben, dass die Werke dieser Schule weniger, als die freilich geistreicheren der Attiker, Bewunderer in Worten gefunden haben, in ähnlicher Weise, wie auch heute von manchen Werken, welche die Künstler mit Eifer und unablässig studiren, in den Büchern über Kunstgeschichte kaum ein Wort zu finden ist. —

Wir haben versucht, von den Eigenthümlichkeiten der attischen und argivischen Kunstschulen ein Bild in wenigen einfachen, aber möglichst klaren und bestimmten Zügen zu entwerfen; und sind dabei zu dem Ergebnisse gelangt, dass wir es im Wesentlichen nur mit der Fortsetzung dessen zu thun hatten, was durch Phidias, Myron, Polyklet anerkannte Geltung gewonnen hatte. Wollen wir daher noch besonders auf

das Unterscheidende dieser Richtungen aufmerksam machen, so haben wir kaum etwas anderes zu thun, als uns in das Gedächtniss zurückzurufen, worin wir das Unterscheidende jener drei Meister erkannt haben. Wir fanden bei den Attikern überall ein Vorwiegen der Idee. Die dargestellte Gestalt sollte zunächst einen bestimmten Gedanken aussprechen, sei dies nun ein rein geistiger Begriff, oder ein aus dem Leben aufgenommener Moment einer Handlung. Die Argiver dagegen verfolgten vorzugsweise nur ein einziges Ideal, das Ideal der körperlichen Vollkommenheit, der schönen Form. Während daher bei den Attikern poetische Begeisterung und Phantasie als nothwendig vorausgesetzt werden müssen, um die Idee klar im Geiste anzuschauen und eben so klar aus dem Geiste wieder zur Darstellung zu bringen, beruhten die Vorzüge der argivischen Schule auf einem gründlichen Studium, auf dem künstlerischen Wissen, welches auch in den Mängeln der wirklichen Erscheinungen die Regel, das Gesetz der vollkommenen Bildung zu erkennen, und dadurch den darzustellenden Gestalten den Reiz einer höheren Wahrheit zu verleihen vermag.

Die inneren Ursachen des angegebenen Entwickelungsganges, so wie der strengen Scheidung der verschiedenen Schulen, möchte schwerlich jetzt jemand zu bestimmen wagen, namentlich so lange wir über die vorhergehende Periode nicht genauer unterrichtet sind. Den wesentlichsten Einfluss müssen wir immer den geistigen Eigenthümlichkeiten der Begründer dieser Schulen zuerkennen. Aber selbst wenn durch sie der Anstoss gegeben war, so durfte doch zu einer naturgemässen Entwickelung auch eine günstige Gestaltung der äusseren Umstände nicht fehlen. Nehmen wir z. B. an, Phidias sei in einem kleinen, von Hülfsmitteln entblössten Staate aufgetreten, würde sich wohl sein Geist in seiner ganzen Gewaltigkeit haben entwickeln können? In Athen dagegen war, als er zu wirken begann, die Kunst zu einer Staatssache geworden. Für die grossartigsten Schöpfungen fand er die Mittel bereit; ja die gebotenen Mittel mussten den Künstler zu grossartigen Schöpfungen sogar anfeuern. War hier der Erfolg ein glänzender, so kann es nicht auffallen, dass man anderwärts, wo man nach einer Verherrlichung der religiösen Heiligthümer durch die Kunst strebte, sich dorthin wendete, wo man die Aufgabe schon gelöst sah. So wandert die attische Kunst

nach Olympia, ein anderer Zweig nach Delphi. Solches Glück ward der Kunst von Argos nur ausnahmsweise zu Theil. Nur einmal schmückt Polyklet einen Tempel, den der Hera, mit einem kostbaren Bilde aus Gold und Elfenbein; und wenn auch die übrigen Sculpturen dieses Tempels, wie die am Giebel und an den Metopen, zur gleichen Zeit entstanden, und einheimische Künstler daran beschäftigt gewesen sein mögen, so bleibt dieses eine vereinzelte Anstrengung, die der Staat Argos auf eine zufällige Veranlassung hin, den Brand des alten Tempels, machte. Sonst ist die Thätigkeit der Künstler von Argos fast immer Privatsache: es handelt sich um einzelne Bilder olympischer Sieger, um einzelne Götterbilder für unbedeutendere Staaten oder Städte. Ja selbst wo diesen Künstlern umfangreichere Aufgaben geboten wurden, zersplittern sich dieselben ins Kleine. Einem Phidias z. B. wird die Gruppe von dreizehn Erzfiguren, das Weihgeschenk wegen des marathonischen Sieges, einem Lykios eine andere der Apolloniaten von gleicher Figurenzahl allein und ausschliesslich übertragen. An den neun Figuren des tegeatischen Denkmals dagegen sind vier Künstler beschäftigt. Bei der Hauptgruppe des Weihgeschenkes von Aegospotamoi von eben so vielen Figuren ist die Arbeit unter fünf Künstler vertheilt; die zahlreichen Statuen der Bundesgenossen aber scheinen kaum eine geschlossene Composition gebildet zu haben, sondern einfache Ehrenstatuen gewesen zu sein. Es kann daher keinem Zweifel unterworfen sein, dass auf die verschiedenartige Entwickelung der attischen und argivischen Kunst die äusseren Verhältnisse, das Maass der dargebotenen Mittel, von einem sehr wesentlichen Einflusse waren. —

Wir begannen die allgemeine Betrachtung dieser Periode mit der Hinweisung darauf, dass sich das gesammte künstlerische Leben um zwei Mittelpunkte, Athen und Argos, gruppirt. Diese Erscheinung ist von der grössten Wichtigkeit, nicht blos, weil sie uns zeigt, wie mächtig einzelne Geister zu wirken vermögen, sondern ganz besonders auch deshalb, weil sich dadurch hauptsächlich erklärt, wie die griechische Kunst, auch nachdem sie schon das Höchste erreicht, nicht zerfällt, sondern in stetiger Fortentwickelung erscheint. Der Zusammenhang, die Herrschaft der Schule bewährt sich als

das erhaltende Princip, welches das gewonnene Gute festhält und unzeitige Neuerungen schwerer Eingang finden lässt. So beschränkt sich die Schule des Myron, wie die des Polyklet, rücksichtlich des Stoffes fast ausschliesslich auf das Erz, während die übrigen Zweige der Sculptur in der Schule des Phidias ihre Ausbildung erhalten. Hinsichtlich der Form wirkt in Argos die Lehre des Polyklet; in Attika bleibt sie, wie bei Phidias und Myron, der Idee untergeordnet. Selbst in der Wahl der Darstellungen bewahrt man gewisse Grenzen. Der Kreis derselben erweitert sich kaum wesentlich über das hinaus, was schon in der Periode vor Phidias sich festgestellt hatte; nur dass die alten Formen von einem durchaus neuen Geiste belebt erscheinen. Aber noch immer giebt es kaum Beispiele, dass ein Kunstwerk blos um seiner selbst willen, um damit nichts als eine rein künstlerische Aufgabe zu lösen, gearbeitet worden sei. Fast immer lässt es sich nachweisen, dass, ehe der Künstler Hand anlegte, der besondere Zweck schon bekannt war, für welchen er sein Werk bestimmte. Freilich scheint es vielleicht im Widerspruch mit der behaupteten Herrschaft der Schule zu stehen, dass die durch mehrere Generationen fortlaufenden Reihen von Schülern, wie z. B. die des Aristokles, des Kritios, welche noch aus der vorigen in die jetzige Periode herüberreichen, gerade jetzt verschwinden. Unter den Nachfolgern des Polyklet giebt es einige kurze Reihen; aber es scheint dieses keinen Unterschied zwischen den betreffenden Künstlern und ihren Landsleuten zu bedingen. Von Phidias und Myron dagegen kennen wir nur Schüler, aber weiterhin nicht Schüler dieser letzteren. Wir mögen uns dies daraus erklären, dass bei dem weitverzweigten künstlerischen Treiben dieser Periode besondere Vortheile und Vorzüge in dem, was mit dem gewöhnlichen Ausdrucke als das künstlerische Machwerk bezeichnet wird, nicht lange mehr Eigenthum oder Geheimniss Weniger bleiben konnte, sondern Gemeingut werden musste, welches der Einzelne auch dann sich anzueignen vermochte, wenn er nicht im engen Zusammenhange mit einer bestimmten Schule stand. Wo nun gar, wie in Athen, zwei unter gewissen Gesichtspunkten gleichberechtigte und gleich ausgezeichnete Schulen bestehen, da kann eine Wechselwirkung nicht ausbleiben. Deshalb verschwinden auch bei den Nachfolgern der Schüler des Phidias und Myron allmählig

die Grenzen der durch dieselben begründeten Richtungen; und ihr Einfluss lässt sich, so sicher er auch noch ferner gewirkt haben wird, im Einzelnen nicht weiter verfolgen.

Freilich müssen, um diese Erscheinung ganz zu erklären, auch noch andere, tiefergreifende Verhältnisse in Betracht gezogen werden, welche uns zugleich darüber belehren, weshalb in dieser Zeit ein gewisser Stillstand in der Entwickelung eintrat, und ein neuer Aufschwung erst etwa hundert Jahre nach dem Auftreten des Phidias sich bemerklich machte. Zuerst ist es nothwendig, einen Blick auf die politischen Zustände zu werfen. Die Wechselfälle des peloponnesischen Krieges erzeugten eine Erschöpfung der meisten Staaten, namentlich aber Athens. Unter ähnlichen Verhältnissen müssen stets die Staaten zunächst das praktisch Nützliche ins Auge fassen, und erst wenn der materielle Wohlstand sich wieder gehoben hat, fängt das Schöne von Neuem an, ein Bedürfniss zu werden, Wir sahen, wie die Kunst des Phidias sich zu ihrer gewaltigen Höhe gerade dadurch emporgeschwungen hatte, dass sie die Kunst des attischen Staates war. Jetzt beginnt ihr diese Unterstützung zu fehlen. Ausser dem Bau der Propylaeen, welcher noch während des Krieges fort- und, wie es scheint zu Ende geführt wurde, kennen wir in dieser und der nächsten Zeit kein Bauwerk von Bedeutung, bei dessen Ausschmückung der Thätigkeit des Bildhauers ein weiterer Spielraum gewährt worden wäre. Von bekannten Werken haben wir nur eine Athene und einen Zeusaltar des Kephisodot, und auch diese nur vermuthungsweise, mit den Bauten des Konon im Peiraeeus in Verbindung gesetzt. Fast alle übrigen Werke in Athen aus der zweiten Hälfte dieser Periode erweisen sich, wo die Veranlassung der Weihung bekannt ist, als Geschenke von Privatleuten, die natürlich in ihren Mitteln beschränkter als der Staat waren und sich mit Werken geringeren Umfanges begnügen mussten. Noch tiefer aber, als diese Umwandlung der äusseren Verhältnisse, scheint die innere Veränderung, welche während dieses Krieges in dem gesammten Leben des griechischen Volkes vor sich ging, auch auf die Kunst eingewirkt zu haben. „Sinnlichkeit und Leidenschaft auf der einen Seite, und eine sophistische Bildung des Verstandes und der Rede auf der andern, treten an die Stelle der festen und durch sichere Gefühle geleiteten Denkweise früherer Zeiten; das grie-

chische Volk hat die Schranken der alten National-Grundsätze gesprengt; und, wie im öffentlichen Leben, so drängt sich auch in allen Künsten Sucht nach Genuss und Verlangen nach heftigeren Aufregungen des Gemüthes mehr hervor" (Müller Hdb. d. Arch. §. 103; vgl. die einzelnen Belege in den Noten). Zunächst mochte das Vorbild der grossen Geister, welche die bildende Kunst nicht lange vorher zur Freiheit geführt hatten, dem Misbrauch derselben noch vorbeugen. Aber nach ihrem und ihrer Schüler Tode musste dieser Einfluss sich stets mindern, die Forderung nach der Befriedigung neuer Wünsche dagegen wachsen. Wie mächtig indessen der erstere noch immer war, zeigt sich daran, dass ein entschiedener Umschwung erst etwa funfzig Jahre nach Phidias Tode eintritt. Um jedoch die Richtung, in welcher er stattfand, vollständig zu würdigen, müssen wir schliesslich auch die aus dem inneren Wesen der Kunst selbst sich ergebenden Entwickelungsgesetze in Erwägung ziehen und namentlich einen Blick auf die Schwesterkünste der Sculptur, auf Architektur und Malerei, werfen. Die Sculptur hatte sich noch bis zur Zeit des Phidias selbst an der Architektur grossgezogen und vielfach den Zwecken der letzteren untergeordnet. Aber durch Befolgen des strengen mathematischen Gesetzes, welches in dieser Kunst sich mit grosser Schärfe und Klarheit geltend macht, hatte sie selbst ein festes Gesetz gewonnen und sich mit Sicherheit frei und unabhängig zu bewegen gelernt. Aehnliches begab sich auf dem Gebiete der Malerei: auch sie suchte sich von den beschränkenden Forderungen der Architektur zu befreien und selbstständiger auszubilden, früher freilich mehr in Ansehung der Composition und Zeichnung, als der Farbe und Schattengebung. Die Vollendung der Sculptur, welche jetzt mit der Natur in ihren schönsten Bildungen wetteiferte, musste nun aber auffordern, mit den relativ bedeutenderen Hülfsmitteln, welche der Malerei für die Nachahmung der Natur zu Gebote stehen, Gleiches zu wagen. Allein Farbe, Licht und Schatten und deren Wirken auf die Gegenstände sind wandelbar und vielfachen Wechseln unterworfen. Es konnte daher nicht ausbleiben, dass man anfing, statt mit der Wirklichkeit mit dem Scheine derselben zu wetteifern und geradezu Täuschung zu versuchen. Wir werden in der Geschichte der Maler sehen, dass dieser Umschwung namentlich durch den Ein-

fluss des Zeuxis um die 90ste Olympiade wirklich stattfand. Damals löste sich auch die Malerei gänzlich von der Architektur los; und der Ruhm der Künstler knüpft sich nicht mehr ausschliesslich an Wandmalereien, sondern vorzugsweise an Staffeleibilder. So geschah es, dass in dem Nachbilden der sinnlichen, äusseren Natur die Malerei der Sculptur voranzueilen begann. Die Rückwirkung blieb nicht aus. Statt, wie bisher, das innere Wesen, aus dem Wesen des Organismus entwickelte vollkommene Gestalten zur Darstellung zu bringen, begann auch die Sculptur ihr Augenmerk auf die äussere Erscheinung zu richten, nach dem Scheine der Wirklichkeit zu streben. Und damit uns das Wechselverhältniss zwischen den beiden Künsten recht augenscheinlich werde, so ist der erste Künstler, an welchem uns die neue Richtung mit Entschiedenheit entgegentritt, ein nicht minder ausgezeichneter Maler, als Bildhauer.

Vierter Abschnitt.

Die griechische Kunst in ihrem Streben nach äusserer Wahrheit.

Euphranor.

Euphranor war vom Isthmos gebürtig und blühete von der Zeit bald nach Ol. 100 bis wenigstens zu den Jünglingsjahren Alexanders von Macedonien. Da er als Maler in engem Zusammenhange mit einer berühmten Schule steht, so lässt sich erst dort seine künstlerische Eigenthümlichkeit mehr im Einzelnen nachweisen und eine feste Ansicht über dieselbe begründen. Hier müssen einige einfache Andeutungen über den Charakter dieses bedeutenden Künstlers genügen. Bedeutend zeigt er sich zunächst durch seine Vielseitigkeit: er war Maler und Bildhauer, arbeitete in Metall und in Marmor, bildete Kolosse und cisellirte Becher, schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, „gelehrig und thätig vor allen, in jeder Art ausgezeichet und von einem sich gleich bleibenden Verdienste", wie Plinius 1) sagt; Quintilian 2) vergleicht ihn eben wegen

1) 35, 128. 2) XII, 10, 12.

dieser Vielseitigkeit mit Cicero als einer analogen Erscheinung auf dem Gebiete der Literatur.

Statuarische Werke des Euphranor lernen wir fast ausschliesslich aus der folgenden Stelle des Plinius kennen 34, 77: „Von Euphranor ist zu nennen Alexander Paris, an welchem man lobt, dass sich in ihm alles zugleich erkennen lasse, der Schiedsrichter der Göttinnen, der Liebhaber der Helena, und doch auch wieder der Mörder des Achill. Von ihm ist ferner eine Minerva in Rom, welche den Beinamen Catulina hat, weil sie von Q. Lutatius Catulus unterhalb des Capitols geweiht ist; sodann das Bild des Bonus eventus, welches in der Rechten eine Schaale, in der Linken eine Aehre und Mohn hält; ebenso Latona nach der Geburt, mit ihren Kindern Apollo und Diana auf dem Arme, im Tempel der Concordia. Er machte auch Vier- und Zweigespanne und eine Tempelschliesserin (cliduchon) von vorzüglicher Gestalt, eine Virtus und Graecia[1]), beide kolossal; eine bewundernde und anbetende Frau; ferner Alexander und Philipp auf Viergespannen." Ausser diesen Werken erwähnt Pausanias I, 3, 3, eine Statue des Apollo Patroos im Kerameikos zu Athen, und Dio Chrysostomus (or. 37, p. 466 C) einen Hephaestos, welcher sich durch den gelungenen Ausdruck des Hinkens auszeichnete, wie ein ähnliches Verdienst an einem Bilde dieses Gottes von Alkamenes schon früher erwähnt wurde[2]).

Euphranor war in der Malerei aus der Schule des Aristides hervorgegangen, eines Künstlers, der in der Darstellung von Stimmungen des Gemüthes und Gefühles von den zartesten Regungen bis zu hohem pathetischen Affect Meister war. Da aber die ganze Richtung dieses Künstlers besonders auf einer vom feinsten Sinne geleiteten Beobachtung der Natur

1) „Virtutem et Graeciam", von Welcker (Schulzeit. 1831, N. 84) gegen die Vulgate Virtutem egregiam vertheidigt, wird durch die Bamberger Handschrift bestätigt. 2) Auch den Dionysos musste er gebildet haben, sofern eine auf dem Aventin gefundene, aber jetzt verlorene Statue dieses Gottes auf ein Original des berühmten Euphranor wegen ihrer Inschrift bezogen werden darf:

Fecerat Eufranor Bacchum quem Gallus honorat,
fastorum consul, carmine, ture, prece.

Dieser Gallus wird für den Consul des Jahres 298 n. Ch. G. gehalten: D'Orville Sicula, p. 595, n. 87. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 309.

beruhte, so lag in ihr bereits der Keim zu einer naturalistischen Auffassung überhaupt, indem das Vorübergehende und mehr Zufällige der äusseren Erscheinung, welches zunächst zum Zwecke der Darstellung eines mehr geistigen Ausdrucks Berücksichtigung erfuhr, nach und nach auch auf die rein körperliche Seite der Darstellung grösseren Einfluss gewann. Die Wirkung der Schule des Aristides, namentlich aber die Hinneigung zum Naturalismus, lässt sich in den Malereien des Euphranor mit hinreichender Sicherheit nachweisen. Erstreckte sich aber die Anwendung derselben Principien auch auf die plastischen Werke, so musste dies zu einer Behandlungsweise führen, welche von derjenigen der früheren Zeit in wesentlichen Punkten sehr verschieden war. Wir haben nemlich schon mehrere Male darauf hingewiesen, wie die ganze Auffassungsweise des Phidias und Myron sowohl, als des Polyklet insofern eine ideale genannt werden musste, als sie auf der Beobachtung der unveränderlichen Gesetze der organischen Schöpfungskraft beruhte mit Beseitigung alles dessen, was nur eine zufällige oder augenblickliche Wirkung ausübt. Von der letzteren Art sind aber alle Erregungen des Gemüthes und Gefühles: so sehr sich dieselben auch körperlich äussern, so wenig sind sie doch etwas in der körperlichen Form Verharrendes oder auch nur nach Belieben zu Wiederholendes. Schon deshalb ist ihre Anwendung in der Plastik nur in sehr beschränkter Weise zulässig, weil ein Widerspruch darin liegt, diesen flüchtigen Formen in den festen Stoffen derselben unveränderliche Dauer zu geben; während die Malerei wegen der Natur der Farben, und wegen der Möglichkeit, eine Handlung ausführlicher zu motiviren, es eher wagen darf, auch vorübergehende Stimmungen zur Darstellung zu bringen. Diesen wesentlichen Unterschied der beiden Schwesterkünste scheint auch Euphranor noch deutlich empfunden zu haben: Bilder lebhaften Affectes finden wir unter seinen plastischen Arbeiten nicht. Hören wir indessen das Lob, welches seinem Paris gespendet wird, dass sich in ihm alles zugleich erkennen lasse, der Schiedsrichter der Göttinnen, der Liebhaber der Helena und doch auch wieder der Mörder des Achill, so werden wir, um die verschiedenen Eigenschaften unter einander verträglich zu finden, wenigstens annehmen müssen, dass sich der Künstler in dieser Figur mit Vorliebe der Darstellung des psychologi-

schen Elementes zugewendet habe. Eine ähnliche Auffassung war wenigstens möglich bei der Gruppe der Leto mit ihren Kindern, sofern wir in derselben einen der Momente voraussetzen dürfen, in denen Leto auch nach der Geburt durch den Hass der Hera noch von Drangsalen verfolgt wird.

Eingreifender indessen, als in dieser Beziehung, scheint sich die veränderte Anschauungsweise auf einem andern Gebiete, dem der formellen Darstellung, durch eine Veränderung der bis dahin üblichen Symmetrien oder Proportionen geäussert zu haben. Zwar spricht Plinius von derselben nur bei Gelegenheit der Malereien des Euphranor; aber es ist gewiss wahrscheinlich, dass der Künstler die gleichen Principien auch in seinen Statuen beobachtete. Plinius [1]) nun fügt zu der Aeusserung, dass Euphranor eifrig auf Symmetrie bedacht gewesen (usurpasse symmetriam), folgendes hinzu: „aber er war in der Gesammtheit der Körper zu schmächtig, in den Köpfen und Gliedern (Armen und Beinen im Gegensatz zur Masse des Körpers) zu gross." Um diesen Widerspruch zwischen dem Lobe im Allgemeinen und dem Tadel im Einzelnen zu lösen, bietet die historische Stellung des Euphranor zwischen Polyklet und Lysipp die nothwendige Hülfe. Polyklets in sich vollkommen abgeschlossenes System beruhte auf der Annahme eines mittleren, aber immer noch kräftigen Maasses welches sich namentlich in der breiten, „quadraten" Anlage der Brust und des ganzen Stammes des Körpers offenbarte. Die nachfolgende Zeit verlangte mehr Anmuth und Leichtigkeit. Indem aber Euphranor dieselbe dadurch zu erreichen strebte, dass er gerade die genannten Theile schmächtiger und schlanker bildete, übersah er, dass, um die Harmonie nicht zu zerstören, eine ähnliche Umbildung auch bei den äusseren Theilen, dem Kopfe, den Armen und Beinen, nothwendig wurde. Erst Lysipp erkannte, auf welche Weise, sofern ein Theil des polykletischen Systems aufgegeben wurde, eine neue, in sich abgeschlossene Einheit hergestellt werden könne. Darüber wird jedoch ausführlicher erst bei Gelegenheit dieses Künstlers gehandelt werden. Hier sei nur soviel bemerkt, dass jenes Aufgeben des früheren Systemes überhaupt nicht auf einer tieferen Erforschung und Erkenntniss der Natur, son-

1) 35, 129.

dern darauf beruhte, dass man an die Stelle der wirklichen Maasse die scheinbaren, nach dem Augenmaasse angenommenen setzte, welche, wie sie zum Theil auf Täuschung beruhen, auch bei dem Beschauer Täuschung hervorzubringen im Stande sind, auf jeden Fall aber die innere Wahrheit dem Streben nach Illusion aufopfern. Wie weit dies bei Euphranor der Fall war, können wir freilich nicht im Einzelnen nachweisen. Ja, unsere Behauptung, dass es so war, könnte sogar als zu wenig begründet erscheinen, wenn nicht theils die Stellung Euphranors als Maler, theils die Geschichte gleichzeitiger und nachfolgender Künstler noch nachträglich den Beweis dafür liefern würde.

Skopas.

Skopas war von der Insel Paros gebürtig [1]). Zur Bestimmung der Zeit, in welcher er lebte, dient erstens die Angabe, dass er nach dem Brande des älteren Tempels der Athene Alea zu Tegea Ol. 96, 2 den Neubau leitete [2]); ob derselbe freilich unmittelbar nach diesem Ereigniss begonnen wurde, ist nicht ausgemacht. Wir müssen daher grösseren Werth auf eine zweite Nachricht legen: dass nemlich Skopas zu den am Grabmal des Mausolos beschäftigten Künstlern gehörte. Denn dieses Werk wurde sicher alsbald nach dem Tode des Königs, Ol. 107, 2 nach Plinius, Ol. 106, 4 nach Diodor [3]) begonnen, da es bei dem zwei Jahre später erfolgten Tode seiner Gemahlin Artemisia schon so weit vorgerückt war, dass die Künstler beschlossen, um ihres eigenen Ruhmes willen die angefangene Arbeit nicht liegen zu lassen [4]).

Eine weitere Bestätigung für diese Zeit hat man aus der Erzählung des Plinius über den Tempel der ephesischen Artemis herleiten wollen, der bekanntlich in der Nacht der Geburt Alexanders Ol. 106, 1 abbrannte, aber bald nachher wiederhergestellt wurde. Dort heisst es nemlich [5]): columnae centum viginti septem . . . LX pedum altitudine, ex iis XXXVI caelatae, una a Scopa; operi praefuit Chersiphron architectus. Allein ist das Behauen einer Säule eine des Skopas würdige Arbeit, und würde sie eine besondere Erwähnung verdienen?

1) Strabo XIII, p. 604 C; Paus. VIII, 54, 4. 2) Paus. l. l. 3) XVI, 36; vgl. Clinton fasti Ol. 107, 2. 4) Plin. 36, 30 u. 31. 5) 36, 95.

Wollten wir aber nach einem von seinem Urheber Sillig selbst kaum noch gebilligten Vorschlage lesen: Una Scopa operi etc., so werden wir nur noch mehr auf das Unpassende der Erwähnung des Skopas hingewiesen. Denn die ganze Erzählung des Plinius handelt bestimmt nur von dem alten Baue zur Zeit des Kroesos. Demnach scheint noch immer die Emendation Winkelmann's [1]): XXXVI caelatae uno e scapo, den besten, ja überhaupt erst den richtigen Sinn zu gewähren, indem nun die 36 monolithen Säulen den übrigen passend entgegengesetzt werden.

Noch schwieriger ist es, mit der durch den Bau des Mausoleums gesicherten Zeitbestimmung die Angabe des Plinius [2]) in Einklang zu bringen, welcher Skopas unter den Künstlern der 90sten Olympiade, und noch dazu unter den Erzbildnern anführt, während unter allen seinen Werken nur ein einziges, eine Aphrodite Pandemos zu Elis, als aus diesem Stoffe gebildet bekannt ist. Allein wir haben schon früher gesehen, wie gerade an dieser Stelle die chronologischen Angaben des Plinius durchaus unzuverlässig sind, und wir daher das Recht haben, wo sie Schwierigkeiten bereiten, sie unberücksichtigt zu lassen [3]).

Werke des Skopas sind:

Der Apollo Palatinus: Plin. 36, 25. Nach Properz II, 31, 15 war er als pythischer Citharoede in langem Gewande dargestellt und stand im palatinischen Tempel zwischen den Statuen der Leto und Artemis, Werken des jüngeren Kephisodotos und Timotheos (w. m. s.). Abbildungen finden sich auf römischen Münzen mit der Beischrift: APOLLO ACTIVS oder

1) Mon. in. II, p. 271. 2) 34, 49. 3) Die im Catalogus artificum aufgestellte Vermuthung, dass Scopas Parelius bei Plinius aus SCOPAS $\frac{\text{PAR}}{\text{ELIVS}}$ entstanden, und danach ein Skopas aus Elis neben dem Parier anzunehmen sei, hat Sillig in der Ausgabe des Plinius selbst aufgegeben, da die Bamberger Handschrift nicht Parelius, sondern Perellus darbietet. Die Annahme eines älteren Skopas als eines Zeitgenossen des Phidias liesse sich einigermassen dadurch rechtfertigen, dass die Aphrodite Pandemos zu Elis neben einer Urania des Phidias, sowie ferner eine Hermes des Phidias und eine Athene des Skopas als Pronaoi vor dem Ismenieion in Theben aufgestellt waren. Dieser ältere Skopas könnte dann sehr wohl der Grossvater des jüngeren sein; und wem mit Vermuthungen dieser Art gedient ist, dem lässt sich auch für das zwischen Beiden noch fehlende Mittelglied ein Name in Vorschlag bringen, nemlich der unter den argivischen Künstlern angeführte Aristandros aus Paros. Zum Beweise haben wir freilich nichts als einen Aristandros, Sohn des Skopas aus Paros, in einer Inschrift etwa aus der 160sten Olympiade: C. I. Gr. n. 2285 b.

PALATINVS: Müller u. Oest. I, 32, N. 141 B. C.; vgl. Sueton Nero 25.

Apollo Smintheus, der Mäusetödter, mit einer Maus unter dem Fusse, auf der Insel Chryse: Strabo XIII, p. 604 und aus ihm Eust. ad Il. A 39.

Leto mit dem Scepter, und neben ihr Ortygia, auf jedem Arme ein Kind, nemlich Apollo und Artemis, tragend, in den neueren Tempeln zu Ortygia bei Ephesos: Strabo XIV, p. 640. Als Werke des Skopas sind sie nach der jetzt wohl allgemein anerkannten Emendation *Σκόπα ἔργα* für *σκολιὰ* anzunehmen.

Artemis Eukleia zu Theben: Paus. IX, 17, 1. Eine Artemis, welche Lucian (Lexiph. 12) als *Σκοπάδειον ἔργον* erwähnt, ist schwerlich ein wirkliches Werk des Skopas, sondern soll gewiss nur als eines Skopas würdig bezeichnet werden.

Hekate aus Marmor, den ehernen Bildern der Göttin von Naukydes und seinem Bruder gegenüber, in dem Tempel von Argos aufgestellt: Paus. II, 22, 7.

Zwei Erinyen zu Athen aus Lychnites, d. i. parischem Marmor: Clem. Alex. protr. p. 13. Gewiss sind es dieselben, von denen Pausanias (I, 28, 6) sagt, dass sie in ihrem Aeusseren nichts Furchtbares haben. Auch noch eine dritte dazugehörige führt Clemens, und zwar als das Werk eines gänzlich unbekannten Kalos, aus Polemon an. Da nun nach den Scholien zu Sophokles (Oed. Col. 39) Phylarchus nur von zwei, Polemon von drei Statuen spricht, so hat Sillig die Meinung aufgestellt: die dritte sei in der Zeit zwischen Phylarch und Polemon gemacht worden, und damals also habe Kalos gelebt. Allein Polemo und Phylarch sind ziemlich gleichzeitig und leben in einer Epoche, in welcher die attische Kunst fast ganz ruht, die Hinzufügung einer dritten Statue zu dem Paare des Skopas also wenig Wahrscheinlichkeit hat. Ich stimme daher vielmehr denen bei, welche in *Κάλως* einen bekannteren Künstlernamen versteckt glauben, sei dies nun Kalamis oder ein anderer.

Asklepios, unbärtig, und Hygieia, aus pentelischem Marmor, zu Gortys in Arkadien: Paus. VIII, 28, 1.

Dieselben aus pentelischem Marmor, zu beiden Seiten des Bildes der Athene Hippia (Alea) zu Tegea aufgestellt: Paus. VIII, 47, 1.

Athene Pronaos aus Marmor, vor dem Tempel des ismenischen Apollo zu Theben neben einem Hermes des Phidias aufgestellt: Paus. IX, 10, 2.

Athene zu Knidos: Plin. 36, 22.

Ares, sitzend, von kolossaler Grösse, im Tempel des Brutus Callaecus beim Circus Flaminius zu Rom: Plin. 36, 26.

Hermes, nach einem Epigramme der Anthologie: Anall. III, p. 197, n. 223. Vielleicht nicht eine Statue, sondern eine Herme:

Ὦ λῷστε, μὴ νόμιζε τῶν πολλῶν ἕνα
Ἑρμᾶν θεωρεῖν· εἰμὶ γὰρ τέχνα Σκόπα.

Hestia, sitzend, in den servilianischen Gärten, „duosque campteras circa eam", von denen ein anderes Paar auch unter den Monumenten des Asinius Pollio zu sehen war: Plin. 36, 25. Diese campteres, welche erst von Sillig aus der Bamberger Handschrift an die Stelle von „chametaeras" nach der früheren Lesart gesetzt worden sind, bezeichnen die metae der Rennbahn, weil an ihnen sich der Lauf wendet. Hier aber sind sie nach Sillig als *τροπαὶ Ἠελίοιο* mit Hestia in ihrer Bedeutung als Erdgöttin in Verbindung zu denken.

Aphrodite, Pothos und Phaëthon in Samothrake: Plin. 36, 25. Obwohl der Name der letzteren Gottheit gerade in der besten Handschrift sich nicht findet, so kann er doch aus mythologischen Gründen nicht wohl fehlen, vgl. Welcker Kunstbl. 1827, N. 82.

Aphrodite, nackt, im Tempel des Brutus Callaecus beim Circus Flaminius in Rom: Plin. 36, 26. Die Worte Praxiteliam illam antecedens bezieht man allgemein auf die Zeit ihrer Entstehung. Plinius sagt von ihr weiter, sie würde jeden andern Ort berühmt machen; nur in Rom werde sie durch die Grossartigkeit anderer Werke verdunkelt, und ausserdem hindere die Anhäufung von Geschäften, dass man sich der Betrachtung dieser und ähnlicher Schönheiten mit der nothwendigen Musse und Ruhe hingebe.

Aphrodite Pandemos, auf einem Bocke sitzend, aus Erz in Elis: Paus. VI, 35, 2.

Eros, Himeros und Pothos im Tempel der Aphrodite zu Megara: Paus. I, 43, 6.

Dionysos (Liber pater) zu Knidos: Plin. 36, 22.

Eine rasende Bacchantin aus parischem Marmor, ausführlich beschrieben von Callistratus (Stat. II; s. unten) und be-

sungen in mehreren Epigrammen: Anall. I, p. 142, n. 75; II, p. 347, n. 2, und wahrscheinlich auch III, p. 89, n. 58 und p. 208, n. 278, denen zufolge sie in späterer Zeit nach Byzanz versetzt sein würde.

[Einen Panisk hat man dem Skopas wegen der folgenden Worte des Cicero (Divin. I, 13) beilegen wollen: fingebat Carneades in Chiorum lapicidinis saxo diffisso caput extitisse Panisci. Credo aliquam non dissimilem figuram, sed certe non talem ut eam a Scopa factam diceres. Dass es sich hier aber nur allgemein um den Gegensatz eines Naturspiels und künstlerischer Vollendung handelt, lehrt namentlich die Vergleichung von II, 21, wo bei derselben Sache von capita Praxitelia die Rede ist.]

Herakles aus Marmor im Gymnasium zu Sikyon: Paus. II, 10, 1.

Eine Kanephore unter den Werken im Besitze des Asinius Pollio: Plin. 36, 25.

Dieser langen Reihe einzelner Statuen lassen wir jetzt noch einige Werke von sehr bedeutendem Umfange folgen:

„Ganz vorzügliches Ansehen genossen in dem Tempel des Cn. Domitius im Circus Flaminius Neptun selbst und Thetis und Achilles, Nereïden auf Delphinen, Meerthieren (cete) und Hippokampen sitzend, ferner Tritonen und der Chor des Phorcus, Seethiere (pistrices ac multa alia marina), alles von derselben Hand, ein vorzügliches Werk, auch wenn es die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre": Plin. 36, 26. Dass dieser ganze Verein von Statuen sich auf die Ueberbringung der von Hephaestos für Achilles gefertigten Waffen beziehe, ist von Welcker (Alt. Denkm. I, S. 204 flgdd.) durch Vergleichung verwandter Darstellungen überzeugend dargethan worden. Die Composition gliedert sich dadurch sehr schön in eine Mittelgruppe: Poseidon, Achilles und Thetis, und zwei Flügel: die Nereïden auf dem einen, die Tritonen und Gefolge auf dem andern. Die Vermuthung Welcker's, dass das Ganze zum Schmucke eines Tempelgiebels gedient haben möge, wird dadurch allerdings sehr nahe gelegt. Wenn ich sie indessen nicht als eine ausgemachte Thatsache anzunehmen wage, so soll mit diesem Zweifel nur angedeutet werden, dass sie keine zwingende und nothwendige ist, indem auch eine andere Art der Aufstellung recht wohl denkbar erscheint.

Ferner war Skopas Architekt des Tempels der Athene Alea zu Tegea, welcher von Pausanias als der erste unter

allen peloponnesischen in Hinsicht auf Ausführung und Grösse gepriesen wird: VIII, 45, 4. Der äussere Bau war von ionischer Ordnung, im Inneren standen korinthische Säulen über dorischen. Werke des Skopas waren wahrscheinlich auch die Statuengruppen in den Giebeln; oder wenigstens dürfen wir sie in eine ähnliche Beziehung zu diesem Künstler setzen, wie die des Parthenon zu Phidias. In dem vorderen Giebel war die Jagd des kalydonischen Ebers dargestellt, und zwar so, dass etwa (μάλιστα) in der Mitte der Angriff auf den Eber stattfand. Auf der einen Seite standen Atalante, Meleager, Theseus, Telamon, Peleus, Polydeukes, Iolaos, der Gefährte des Herakles bei den meisten seiner Thaten; endlich die Söhne des Thestios und Brüder der Althaea, nemlich Prothoos und Kometes. Auf der anderen Seite des Ebers sah man Ankaeos schon verwundet, wie er, die Streitaxt wegwerfend, von Epochos emporgehalten wird, neben ihm Kastor, Amphiaraos, des Oïkles Sohn, Hippothoos, welcher durch Kerkyon und Agamedes von Stymphelos abstammte, und zuletzt Peirithoos. Das hintere Giebelfeld enthielt die Schlacht des Telephos gegen Achilleus in der Ebene des Kaïkos. Vgl. über die Composition und das Mythologische Welcker Alt. Denkm. I, S. 199 flgdd.

Ferner war ein Werk des Skopas und anderer Künstler das Grabmal des Mausolos zu Halikarnass. Am ausführlichsten berichtet darüber Plinius 34, 30 u. 31. Er giebt an, dass die Reliefs auf der Ostseite von der Hand des Skopas waren, die im Norden von Bryaxis, im Süden von Timotheos, im Westen von Leochares, das marmorne Viergespann auf dem Gipfel aber von Pythis. Ueber den Bau und seine Anlage ist in neuerer Zeit mehrfach gehandelt worden; vgl. Arch. Zeit. N. F. S. 182; 73*; 82*. Dass die aus Budrun in das brittische Museum versetzten, sowie die in Genua befindlichen Amazonen-Reliefs (Mon. dell. Inst. V, 1—3; 18—21; Ann. 1849, p. 74—94; 1850, p. 285—329) wirklich zum Mausoleum gehört haben, wird durch die Nachrichten über die Benutzung der Ruinen desselben zum Bau der Citadelle von Budrun, in deren Mauern man diese Sculpturen eingefügt fand, so wie durch Vergleichung der Angabe Lucian's (Dial. mort. 24, 2), der zufolge Kampfscenen auf den Reliefs wirklich dargestellt waren, sehr wahrscheinlich. Doch sind sie gerade in Hinsicht auf kunst-

geschichtliche Fragen noch zu wenig untersucht, als dass wir sie für die folgenden Erörterungen benutzen könnten. — Was Skopas anlangt, so ist er unter den betheiligten Künstlern der bedeutendste, und da er auch sonst als Architekt thätig war, so liegt die Vermuthung nahe, dass ihm die oberste Leitung des Baues übertragen gewesen sei.

Bei einigen Werken zweifelte man schon im Alterthum, ob sie dem Skopas oder Praxiteles beizulegen seien: „Gleicher Zweifel, wie über eine der älteren Kunst würdige Aphrodite im Friedenstempel zu Rom, herrscht darüber, ob die sterbenden Kinder der Niobe beim Tempel des Apollo Sosianus Skopas oder Praxiteles gebildet habe. Ebenso ist es bei dem Janus (Janus pater), welcher aus Aegypten gebracht und in seinem Tempel von Augustus aufgestellt ward, auch schon durch die Vergoldung verborgen, von welches von beiden Hand er sei . . ." Plin. 36, 28.

Nicht genügend erklärt ist bis jetzt die Erwähnung des Skopas in den folgenden Worten des Plinius (34, 90): Simon canem et sagittarium fecit, Stratonicus caelator ille philosophos, Scopas uterque (so die Bamberger Handschrift). Vielleicht liegt, wie auch Sillig meint, die Verderbniss in dem Namen des Skopas, so dass an seine Stelle der Name eines Gegenstandes zu setzen wäre, welchen sowohl Simon, als Stratonicus künstlerisch behandelt hätten.

Endlich spricht Martial (IV, 39) auch von cisellirten Silberarbeiten des Skopas.

Als ein erstes Zeugniss des Ruhmes, welchen Skopas schon bei seinen Zeitgenossen erworben hatte, mag die weite Verbreitung seiner Werke gelten, welche selbst Pausanias aufgefallen zu sein scheint. Denn er bemerkt ausdrücklich [1]), dass man Götterbilder des Skopas an vielen Orten Altgriechenlands, sowie in Ionien und Karien finde. Nach den uns erhaltenen Quellen erstreckte sich seine Thätigkeit, von den zahlreichen in Rom vereinigten Werken abgesehen, in Hellas auf Athen, Theben, Megara; im Peloponnes auf Argos, Sikyon, Elis, Gortys, Tegea; auf die Inseln Knidos und Chryse; auf Samothrake; in Kleinasien auf Ephesos und Halikarnass. Diese Erscheinung dürfen wir um so weniger übersehen, als die frü-

1) VIII, 45, 5.

here Periode der Kunst uns deutlich zeigt, wie die Thätigkeit der einzelnen Schulen auch räumlich auf gewisse Gebiete beschränkt blieb.

Ein zweites Zeugniss für den Ruhm des Künstlers bietet die grosse Zahl der Werke, von denen Nachricht bis auf unsere Zeit gekommen ist. Ausserdem sind einzelne Aussprüche grossen Lobes bereits erwähnt, jedoch nur Lobsprüche allgemeiner Art. Leider fehlt uns dagegen bei Plinius eines jener kurzen Urtheile, die um so kostbarer sind, je vorzüglicher die Quellen waren, aus denen er schöpfte. Pausanias enthält sich, wie gewöhnlich, eines eigentlichen Kunsturtheils. Cicero, Quintilian, Lucian schweigen über das Verdienst dieses Künstlers. Nur Callistratus und einige Epigramme liefern einzelne Winke über ein einziges Werk. Unsere Untersuchung verliert dadurch leider viel von der so sehr wünschenswerthen Sicherheit der Grundlage: wir sind fast ganz auf Abstraction aus der Natur der dargestellten Gegenstände angewiesen. Doch finden sich zum Glück darunter mehrere von einer so scharf ausgeprägten, charakteristischen Art, dass wir auf sie mit hinreichender Zuversicht Schlüsse bauen dürfen.

Schon früher ist bemerkt worden, dass unter allen Werken des Skopas nur eines aus Erz angeführt wird; und selbst bei diesem blieb wenigstens ein leiser Zweifel, ob es nicht gerade deshalb einem älteren Skopas beizulegen sei. Mag aber auch dieser Zweifel unbegründet sein: die Thatsache, dass Plinius nur von Marmorwerken spricht, dass bei allen übrigen der Stoff, wo er angegeben wird, immer Marmor, attischer oder parischer, ist, genügt zum Beweise, dass Skopas so ausschliesslich in Marmor arbeitete, wie in der vorigen Periode (wenn wir nicht auf Grund weniger Zeugnisse Agorakritos ihm vergleichen wollen) kein einziger Künstler. Dass er dieses Material aber vollkommen beherrschte, werden wir später erfahren. Hier sei zuerst nur die angeführte Thatsache einfach als solche hingestellt.

Ueber seine Kenntniss, das Verständniss und die Behandlung der Form sind wir so gut wie gar nicht unterrichtet, und zwar aus demselben Grunde, der uns bei Phidias die gleiche Lücke in der Ueberlieferung hat erklären müssen. Skopas war ein Künstler, welcher die blosse Form dem geistigen, poetischen Gehalte unterordnete. Kein Portrait, keine athletische,

keine rein geschichtliche Darstellung wird unter seinen Werken genannt. Götter, Halbgötter, seltener Heroen oder Handlungen der heroischen Geschlechter sind die Gegenstände, an welchen sich seine Kunst erprobt. Aber welche Götter, welche Heroen? Zwar finden wir die Ideale der einzelnen grossen Götter, des Apollo, Ares, der Aphrodite, Athene; ausserdem aber auch Figuren oder ganze Figurenreihen aus dem Kreise, aus der Umgebung der Aphrodite, des Apollo, Dionysos, Poseidon, d. h. ausser den scharf ausgeprägten einzelnen Individualitäten ganze Gattungen, welche sich um jene ersteren gruppiren, das Wesen derselben in einzelnen Richtungen näher bezeichnen. Diese Thatsache, welcher wir noch bei keinem der früheren Künstler begegnet sind, mag hier als der zweite feste Punkt in der Erörterung über Skopas hingestellt sein.

Wir fragen jetzt weiter nach dem besonderen Charakter dieser Bildungen. Anstatt indessen, wie bisher, vom Allgemeinen, wollen wir jetzt vielmehr vom Besonderen, von einer einzelnen Statue ausgehen, und den Maassstab, welchen wir durch dieselbe gewinnen werden, an die übrigen Werke anzulegen versuchen. Wir wählen dazu die rasende Bacchantin. Die Epigramme über dieses Bild bestreben sich auszudrücken, dass dasselbe von der höchsten Aufregung gleichsam durchglüht war: Skopas, der Künstler, hatte seiner Bacchantin grössere Raserei verliehen, als Bakchos, der Gott selbst; er hatte dem Marmor Seele eingehaucht; das Bild schien über die Schwelle springen zu wollen. Ausführlicher ist Callistratus. Zwar leidet seine Beschreibung in hohem Grade an rhetorischem Schwulst. Da wir indessen bei dem Mangel anderer Quellen von ihr bei der weiteren Beurtheilung des Skopas ausgehen müssen, so scheint es nothwendig, um einem Jeden die Prüfung unserer eigenen Auffassung zu erleichtern, sie hier in ihrer ganzen Ausführlichkeit folgen zu lassen:

„Nicht blos die Kunstwerke der Dichter und Redner athmen Leben, wenn Begeisterung von den Göttern sich auf ihre Zungen senkt, sondern auch die Hände der Bildner, von göttlicherem Hauche ergriffen, bringen Schöpfungen hervor, welche, so zu sagen, besessen und voll sind von Begeisterungsrausch (μανίας). So liess, wie von einem geistigen Hauche bewegt, Skopas dieses Erfülltsein von Gott bei dem Schaffen des Bil-

des auf dasselbe übergehen. Warum erkläre ich euch aber nicht den Enthusiasmus über die Kunst von seinem Anfangspunkte an? Es war das Bild einer Bacchantin, aus parischem Stein gebildet, gewissermassen vertauscht mit einer wirklichen Bacchantin. Denn obwohl der Stein innerhalb seiner eigenthümlichen Natur verblieb, schien er doch die Schranke dieser Natur zu überschreiten. Denn was man vor Augen hatte, war wirklich nur ein Bild; die Kunst aber hatte die Nachahmung bis zur Wirklichkeit getrieben. Da hättest du sehen können, dass der Stein, obgleich an sich hart, sich selbst wie zum Abbilde weiblicher Natur erweichte, wenn lebhafte Erregung dieses Weibliche erfüllt; und, wiewohl nach Belieben sich zu bewegen nicht vermögend, doch bacchischen Taumel verstand und dem Gotte, welcher in sein Inneres gedrungen, zu antworten schien. Beim Anblicke des Antlitzes wenigstens standen wir sprachlos da: in so hohem Grade that sich Empfindung kund, trotzdem dass Empfindung nicht vorhanden sein konnte; und es sprach sich bacchischer Taumel einer Bacchantin aus, obwohl ein Ergriffenwerden von Taumel nicht möglich war. Und alle die Zeichen, welche eine von Raserei gestachelte Seele an sich tragen kann, alle diese liess die Kunst durch eine unaussprechliche Verschmelzung durchblicken. Das Haupthaar war gelöst, dem West zum Spiele, und zu blühendem Haarwuchs zerlegte sich allmählig der Stein. Was aber am meisten alle Voraussetzung übertraf, war, dass der Stein trotz seiner Härte sich der Feinheit des Haares fügte, und der Bewegung der Locken treu folgte und, wenn gleich des lebendigen Wesens baar, doch Lebendigkeit besass. Man hätte behaupten mögen, dass die Kunst sogar noch eine Steigerung versucht habe; so unglaublich war, was man sah, und doch sah man, was sonst unglaublich gewesen wäre. Aber auch die Hände zeigte uns das Bild in Thätigkeit: zwar schwang es nicht den bacchischen Thyrsos, aber es trug ein Opferthier, als wolle es laut aufjauchzen, als Symbol einer bitterern Raserei. Es war das Gebilde einer Ziege, blässlich von Farbe. Denn auch die Gestalt des Todes suchte der Stein anzunehmen; und eines und desselben Stoffes bediente sich die Kunst zur Darstellung des Entgegengesetzten, des Lebens und des Todes, indem sie ihn einer Seits belebt hinstellte und wie voll Verlangen nach dem Kithaeron, anderer Seits von bacchi-

scher Wuth getödtet und im Hinwelken der Lebensblüthe. Skopas also, indem er auch unbelebte Dinge in Bilder verarbeitete, war ein Schöpfer der Wahrheit, und drückte in Körpern die Wunder der Materie aus Und ihr werdet sofort erkennen, dass das vorliegende Bild auch seiner ursprünglichen Bewegung nicht ermangelt, sondern derselben mächtig ist, und in seinem bleibenden Ausdrucke den eigenen Schöpfer (d. i. den Enthusiasmus) fortwährend offenbart."

Aeusserlich betrachtet haben wir es also hier mit einem Gegenstande voll der lebendigsten Bewegung zu thun, einer rasenden Maenade mit fliegenden Haaren, welche eine leblose, in der Wuth getödtete Ziege in der Hand trägt. Lobsprüchen, wie denen der Epigramme, dass das Bild davonspringen zu wollen scheine, sind wir schon früher einmal begegnet, bei dem Ladas und anderen Werken des Myron. Eine Hinweisung auf dieselben kann gerade hier sehr lehrreich sein. Wir fanden, dass bei Myron der Ausdruck des rein physischen, animalischen Lebens, bis auf den Odem, welcher der Lippe entschwebt, vorwaltete. Eine höhere Thätigkeit des Geistes noch neben diesem Ausdrucke zur Darstellung zu bringen, wäre, wenn auch möglich, doch beinahe zweckwidrig gewesen. Denn der Geist eines Ladas hatte sich nur eben darin zu bethätigen, dass er jenen physischen Kräften der Bewegung ihre Richtung, ihre Entwickelung bis zur höchsten Spitze gab. Mag nun auch, wie es bei der Maenade in der That der Fall sein musste, physisches Leben bis zur höchsten Erregung von Skopas zur Anschauung gebracht worden sein, so war doch sein Werk im innersten Grunde von dem des Myron verschieden. Hier behauptete nicht einmal mehr der Geist eine überwiegende Geltung, in sofern wenigstens nicht, als wir unter Geist diejenige Kraft verstehen, welche mit Bewusstsein auch in der lebendigsten Bewegung den ganzen Menschen beherrschen und ihm jenen ruhigen, sichern Halt geben soll, den nur eine erhöhte Sittlichkeit zu verleihen im Stande ist: jene innere Ruhe, welche die Griechen ἦθος nennen. In der Maenade des Skopas ist Alles Leidenschaft, πάθος. Diesen Uebergang zum Pathetischen müssen wir, je nach der verschiedenen Beurtheilungsweise, entweder als den Fortschritt bezeichnen, welche Skopas in der griechischen Kunst bewirkt, oder wenigstens als das, was ihn von allen Früheren specifisch unter-

scheidet, wenn auch sein Vorangehen für die spätere Entwickelung in vieler Beziehung gefahrbringend erscheinen sollte. Denn allerdings liegt eine Gefahr darin, dass der Künstler sich leicht zu dem Wahne verleiten lassen kann, er müsse die heftige Erregtheit des Geistes durch ein Uebermaass körperlicher Bewegung, welches leicht in Verzerrung übergehen kann, zur Darstellung bringen. Bei Skopas finden wir von einer solchen Ausartung noch keine Spuren, und wir dürfen daher nach den Gründen fragen, welche ihn davor bewahrt haben mögen.

Der Begriff der Ausartung, der Willkür setzt den Begriff des Gesetzes mit Nothwendigkeit voraus, und hierin liegt es schon, dass vor Ausartung, Willkür nur die Beobachtung des Gesetzes schützen kann. Ist aber Leidenschaft nicht ein Abweichen von dem gesetzmässigen Zustande? und ist es daher nicht ein Widerspruch, von der Darstellung der Leidenschaft Gesetzmässigkeit zu verlangen? Keineswegs. Die Leidenschaft, wenn sie nicht förmlicher Wahnsinn ist, hat ihr psychologisches Gesetz. Ihre Wirkung auf den Körper wird sich, gerade je heftiger sie ist, in desto schärferen, bestimmteren Zügen offenbaren, freilich nicht nach den ästhetischen Principien ruhiger Bildungen, welche alle Gegensätze vermitteln und durch Uebergänge ausgleichen, sondern nach dem Gesetze, welches dem Körper unabhängig vom Geiste inwohnt, dem Gesetze der sich bedingenden Gegensätze, des mechanischen Gleichgewichts der Kräfte. Denn wie es im menschlichen Körper keinen Theil giebt, welcher eine Bewegung bewirkt, ohne dass ein anderer Theil bestimmt wäre, dieselbe aufzuheben oder im entgegengesetzten Sinne auszuführen, so giebt es auch keine Bewegung, welche nicht eine Gegenbewegung voraussetzte, um vermittelst derselben das durch die erstere gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen. Indem nun bei heftiger geistiger Erregung der Geist dem Körper nur den Antrieb zu einer gewissen Bewegung im Allgemeinen giebt, nicht aber jedes Glied derselben im Einzelnen, so zu sagen, überwacht und beschränkend regelt, so entwickelt sich dieser erste Anstoss in der gegebenen einheitlichen Richtung ungehemmt bis in die äussersten und feinsten Theile unter voller Enthaltung aller dabei verwendbaren Kräfte. Aber stets darf diese Entwickelung nur bis zu der Grenze vorschreiten, welche jenes Gesetz der Natur gezogen hat, um, dort angekommen, sofort in die rückgängige, entgegengesetzte Richtung

umzuschlagen. Und gerade je unwillkürlicher eine solche Bewegung, je einheitlicher der ursprüngliche Anstoss ist, desto schärfer und unmittelbarer wird sich das einfachste Gesetz des körperlichen Gleichgewichts bethätigen und dem Auge offenbar werden. Das ist auch der Grund, weshalb wir in leidenschaftlich bewegten Figuren sehr häufig langen ununterbrochenen oder scharfgebrochenen Linien begegnen, die sich meist ohne Schwierigkeit geradezu auf ein mathematisches Schema zurückführen lassen. Zu solchen Gestalten gehören aber gerade viele der uns in alten Kunstwerken erhaltenen Maenaden; und wir dürfen wohl annehmen, dass die des Skopas den übrigen als erstes und glänzendstes Vorbild gedient haben wird.

Solche Gestalten zu schaffen, ist ein tiefes Verständniss des menschlichen Organismus unumgänglich nothwendig; und wir werden dadurch unwillkürlich an dasjenige erinnert, was Myron auf diesem Gebiete leistete. Auf der anderen Seite jedoch muss uns der Hauch des geistigen Lebens, von welchem alle diese Bewegung ausströmt, auf Phidias zurückweisen; und wir möchten daher sagen, dass die Kunst des Skopas aus einer auf den Bestrebungen beider attischen Schulen gleichmässig weiterbauenden Entwickelung hervorgegangen sei, während jede einzeln für sich eine höhere Ausbildung nicht zugelassen hätte, als diejenige, welche ihr durch Phidias und Myron bereits zu Theil geworden war.

Wir sind von einem einzelnen Werke des Skopas ausgegangen, weil uns in demselben das Pathos am lebendigsten vor Augen tritt. Aber nicht immer ist dieses ein so leidenschaftlich bewegtes; häufig ist es gemässigter, oder ruht sogar für den Augenblick gänzlich, erfüllt aber dennoch das ganze Wesen dermassen, dass sich selbst in der Ruhe erkennen lässt, welche Erregung möglich ist. Auch für diese Art des Pathetischen liefern uns die Werke des Skopas einen Beleg: ich meine seinen Zug von Meergöttern und Seethieren. Zwar erwähnt Plinius denselben nur kurz; und wir dürfen kaum wagen, ein einzelnes, uns erhaltenes Werk bestimmt auf ein Original des Skopas zurückzuführen. Aber alle in diesen Götterkreis einschlägigen Gestalten tragen einen so einheitlichen Charakter, dass wir wohl gerade dieses Gemeinsame auf den idealen Typus zurückführen dürfen, welchen Skopas in seinem so umfangreichen, wie berühmten Werke aufgestellt und auf die mannig-

fachste Weise durchgeführt hatte. Das Wasser und besonders das Meer hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werden kann, ohne je zu einer festen Gestalt zu gelangen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt, streben diese Meeresgestalten stets nach Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt: nie verschwindet daher auch dieser Ausdruck der Sehnsucht. Künstlerisch sehen wir denselben in den griechischen und den von ihnen abgeleiteten römischen Werken in klarster und sprechendster Weise durchgebildet. Vergleichen wir aber die ihm zu Grunde liegenden Formen mit denen der olympischen Götter eines Phidias, so lässt sich eine wesentliche Verschiedenheit im Grundcharakter nicht verkennen. Bei den Olympiern herrscht in dem Ausdrucke Klarheit und Ruhe, welche darin begründet sind, dass das Bestimmende des Charakters in denjenigen Theilen ausgeprägt ist, welche durch ihre feste Form den Zweck haben, den weichen und beweglichen Theilen als Grundlage zu dienen, nämlich in dem Bau des Knochengerüstes, welchem die fleischigen Theile gewissermassen nur zur Umhüllung dienen. Bei den Gestalten des Meeres dagegen treten gerade diese letzteren in einer weit bestimmteren, durchaus selbstständigen Geltung hervor. Namentlich der Mund und die weichen, das Auge umgebenden Theile offenbaren sich als der Sitz jenes Schmerzes und jener Sehnsucht. Haben wir nun in dieser neuen Behandlung der Form etwas Zufälliges, etwas Willkürliches zu sehen, für welches es keinen anderen, tieferen Grund gäbe, als die Subjectivität des Künstlers? In dem menschlichen Organismus, dessen Gesetze doch der Bildung auch dieser Wesen zu Grunde liegen müssen, sind Schmerz und Sehnsucht nicht etwas nothwendig, bleibend Vorhandenes, setzen deshalb auch keinen festen, in gewissen Formen verharrenden Träger dieser Seelenzustände voraus. Sie sind Leiden, *πάθη*, welche vorübergehen oder wenigstens vorübergehen können, ja sogar häufig und schnell in das Gegentheil umschlagen. Sie können daher nur in

denjenigen Theilen zur Darstellung kommen, die zu einer solchen Beweglichkeit und Wandelbarkeit ihrer Natur nach geschickt und berechtigt sind. Das Verdienst der Griechen, und in dem vorliegenden Falle hauptsächlich das des Skopas, beruht also auch hier wieder wesentlich darin, dass sie, wo es galt, etwas Neues zu schaffen, immer wieder zum Urquell der Kunst, zur Natur, zurückkehrten, und das Gesetz, welches durch die Natur vorgeschrieben war, zum Gesetz der Kunst erhoben.

Sehen wir uns jetzt weiter unter den Werken des Skopas um, so würden namentlich die Niobiden einen Beleg für die Richtigkeit unserer Beurtheilung abgeben können, sofern sich hier schon die Gründe entwickeln liessen, weshalb wir sie lieber diesem Künstler, als dem Praxiteles beizulegen geneigt sind. In minderem Grade werden wir ein pathetisches Element bei den Erinyen in Athen voraussetzen dürfen. Denn wenn auch Pausanias sagt, es sei nichts Schreckenerregendes an ihnen zu sehen, so scheint dies doch dem Zusammenhange nach nur auf äussere Attribute, z. B. die Schlangen, welche Aeschylus ihnen beilegte, nicht aber auf den geistigen Charakter dieser düsteren und furchtbaren Göttinnen bezogen werden zu müssen. Endlich wollen wir hinsichtlich des palatinischen Apollo daran erinnern, dass die Alten poetische Begeisterung für eine Art Wahnsinn ansahen; und dass sich, dem entsprechend, in vielen der uns erhaltenen Bildungen des Apollo Citharoedus eine gewisse Schwärmerei ausspricht, für welche Skopas in seinem Werke das erste Muster aufgestellt haben mochte. — Doch nähern wir uns in diesen Werken bereits dem Punkte, in welchem die pathetische Richtung sich mit der früheren ethischen fast zu berühren, oder von ihr höchstens nur noch durch eine erhöhte, reizbarere Sinnlichkeit zu unterscheiden scheint. So wird z. B. in der von Skopas zuerst entkleideten Aphrodite, in Eros, Pothos, Himeros das Liebesverlangen in seinen zarteren Abstufungen dem Beschauer vor Augen getreten sein. Eine Hestia dagegen konnte nach der Auffassung der Alten nur ein Bild der reinsten, in sich sichersten und abgeschlossensten Sittlichkeit sein. Es ist nicht nöthig, hier noch weiter in Einzelnheiten einzugehen. Denn schon jetzt muss sich uns die Frage aufdrängen: ob sich nach diesen Betrachtungen in den Kunstleistungen des Skopas noch ein einheitlicher Grundcharakter erkennen lasse?

Wir werden diese Frage nicht beantworten dürfen, ohne den Zustand der Entwickelung zu berücksichtigen, zu welcher die Kunst in Skopas Zeit bereits vorgeschritten war. Phidias hatte, von manchen technischen und formellen Dingen abgesehen, auf dem Gebiete des Geistigen und Idealen keine Vorgänger: er durfte also überall nur seinem künstlerischen Genius folgen, ja er musste überall etwas wesentlich Neues schaffen. Nach ihm und durch ihn fand aber jeder Künstler schon etwas Gegebenes vor; und selbst ein Skopas, wenn ihm Aufgaben geboten wurden, deren geistige Lösung in den Werken eines Phidias schon vorlag, konnte daher nicht umhin, seine eigene künstlerische Individualität gewissermassen zu vergessen und als ein Nachahmer oder Nachfolger des Phidias zu erscheinen. Doch werden wir auch hier dem Skopas das Verdienst nicht absprechen dürfen, das Ideal mancher Göttergestalten, welche zu seiner Zeit noch wenig durchgebildet waren, erst unwandelbar festgestellt zu haben. Die wirkliche Eigenthümlichkeit des Künstlers werden wir indessen nur da zu suchen haben, wo seine Aufgaben eine von der früheren Zeit verschiedene Auffassung zulassen, oder die Aufgaben selbst wesentlich verschiedene sind. Dies war zuerst da der Fall, wo er den bisherigen Kreis der Darstellungen bedeutend erweiterte, namentlich wo er einzelnen Göttern einen Kreis von Begleitern zugesellte. Ihre Gestalten mussten, wie die gesammte Tonleiter aus einem Grundton, aus dem Wesen und Charakter der einen Gottheit einheitlich entwickelt werden. Aber hier galt es nicht mehr, das Ideal derselben in seiner Ruhe und, ich möchte sagen, Abstraction festzuhalten, sondern vielmehr, es psychologisch aufzulösen, die verschiedenen in ihm ruhenden Kräfte und Eigenschaften in ihren Aeusserungen, in Bewegung zu zeigen. Hier waren denn auch die Keime zu einer pathetischen Auffassung in reichem Maasse gegeben; und die Werke des Skopas zeigen uns, dass er nicht nur dieselben, wo er konnte, benutzte, sondern dass er gerade da, wo er es that, am meisten als eigenthümlicher und selbstständiger Künstler erscheint. Doch muss hier zum Schluss der Gegensatz, in welchen er dadurch zur früheren ethischen Kunst trat, noch etwas genauer begrenzt werden. Wie sehr er sich der letzteren in vielen seiner Schöpfungen näherte, ist bereits erörtert worden. Es fragt sich daher vielmehr, wie weit er

sich von ihr entfernte. Vollkommen klar werden wir darüber freilich erst dann urtheilen können, wenn wir das Pathos der späteren Zeit, welches ich hier kurzweg das dramatische nennen will, genauer kennen gelernt haben werden. Blicken wir indessen auf Hauptwerke des Skopas, wie die Meergötter, die Maenade, so kann uns die Erscheinung wenigstens nicht entgehen, dass das Pathetische bei ihm, wie lebendig es sich auch äussern mag, doch immer mehr in dem inneren Wesen der dargestellten Geschöpfe, als in der einzelnen Handlung zu suchen ist, dass dieses Pathos also gewissermassen das ἦθος, den ursprünglichen Charakter derselben bildet, in sofern die Afficirung der Seele durch Leidenschaft oder Sehnsucht bei ihnen zu etwas Stetigem, ihr ganzes Wesen Erfüllendem, also zu ihrem, wenn auch nicht normalen, doch am häufigsten wiederkehrenden Zustande geworden ist.

Erst jetzt wird es gestattet sein, über die technische und formelle Seite der Kunst des Skopas einige Vermuthungen auszusprechen. Denn ausdrückliche Zeugnisse darüber fehlen uns; und es bleibt uns daher fast nur übrig, aus der Natur der dargestellten Gegenstände Schlüsse zu ziehen. Dass ein Werk, wie die Maenade, die vollste Kenntniss des menschlichen Organismus voraussetze, wurde schon bemerkt. Wenn nun dieselbe auch ohne eine vorzügliche Ausführung des Einzelnen durch die gelungene Auffassung des Ganzen von grosser Wirkung hätte sein können, so hindert uns doch an der Behauptung, dass es in diesem Ealle so gewesen wäre, theils das in der Beschreibung des Callistratus enthaltene Lob, theils die Berühmtheit des Künstlers überhaupt. Wir glauben daher wohl zu thun, ein Werk zur Vergleichung herbeizuziehen, welches, wenn es auch nicht direct auf Skopas zurückgeführt werden darf, doch am besten deutlich machen wird, welche Art der Ausführung wir bei diesem Künstler voraussetzen dürfen: die Niobide des Museo Chiaramonti [1]). Auch in ihr herrscht die grösste Bewegung, und sie wird wie vom Sturme, nicht der Leidenschaft, sondern der Verzweiflung fortgetrieben. Die Ausführung ist vorzüglich, wie in wenigen anderen Werken. Worauf aber beruht in der Hauptsache diese Vortrefflichkeit? Wiederum nur auf der Hingebung des Künstlers,

1) Mus. Chiar. II, 17.

der sich durchaus darauf beschränkt, das naturgemässe Walten der Kräfte der Bewegung zu verkörpern. Denn es liesse sich unschwer nachweisen, wie hier jede Falte des Gewandes durch das Grundmotiv der gesammten Bewegung, durch die Natur des Stoffes, und durch die Körperform, von welcher sie sich ablöst, ihre bestimmte Gestalt mit Nothwendigkeit erhalten hat. So musste es auch bei der Maenade des Skopas sein, wenn die den ganzen Körper durchglühende bacchantische Raserei vom Beschauer recht eindringlich empfunden werden sollte. — Nach einer anderen Richtung gewähren uns für die Beurtheilung des künstlerischen Wissens bei Skopas seine Meergötter Belehrung. Wir können unter dieser Gattung von Bildungen drei verschiedene Klassen mit Leichtigkeit unterscheiden. Die erste hat volle menschliche Gestalt bewahrt und die Natur des Meeres zeigt sich einzig in dem geistigen Ausdrucke. Die zweite besteht aus förmlichen Doppelgestalten, welche aus Theilen von Menschen und Thieren zusammengesetzt sind. Zwischen ihnen steht eine dritte Art, bei welcher der menschliche Körper in allen wesentlichen Theilen beibehalten ist, und nur an der Oberfläche, der Haut, sich hie und da ein Uebergang in Formen des Thier- oder Pflanzenreiches offenbart. Die Gesetze dieser Bildungen zu erörtern, ist hier nicht der Ort. Aber schon die Beobachtung, dass sie etwas Gesetzmässiges, nichts rein Willkürliches sind, kann uns darüber belehren, in wie tiefer und eindringender Weise Skopas sich der Erforschung und Beobachtung der Natur hingegeben haben musste. — Die Vortrefflichkeit seiner Marmortechnik wird nur einmal bei Gelegenheit des wehenden Haares der Maenade von Callistratus erwähnt, bei welchem die Angabe der Farbe an der todten Ziege auch eine Hindeutung auf die Bemalung des Steines zu enthalten scheint. Welchen Einfluss endlich die Bevorzugung des Marmors vor der Bronze auf die ganze Behandlung der Formen, namentlich aber der Oberfläche der Körper gewinnen musste, werden wir in den Untersuchungen über Praxiteles ausführlicher darzulegen Veranlassung haben.

Praxiteles.

Das Vaterland des Praxiteles war Athen. Obwohl kein alter Schriftsteller dies ausdrücklich bestätigt, ergiebt es sich dennoch sicher daraus, dass seine Söhne Kephisodot und Timar-

chos wiederholt Athener genannt werden; so wie, dass sein Name als der eines Atheners in der folgenden thespischen Inschrift an einer Stelle vorkommt, wo es trotz des Wegfalls von ἐποίησεν keinem Zweifel unterworfen ist, dass der Künstler gemeint sei [1]:

ΑΡΧΙΑΣΘΡΑΣΥΜΑΧΟ
ΘΡΑΣΥΜΑΧΟΝΧΑΡΜΙΔΑΟΤΟΙΣ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣΑΘΗΝΑΙΟΣ

Knidos als Vaterland anzugeben, wurde Cedren [2] wahrscheinlich nur durch die berühmte Aphrodite des Künstlers veranlasst; und eben so findet die Hindeutung auf Paros bei Properz [3] ihre Erklärung in dem Ruhme, welchen sich Praxiteles durch Werke in parischem Marmor erworben hatte. Ein Andrier in einem Epigramme [4] hat mit dem Künstler nichts als den Namen gemein.

Schon früher haben wir die Vermuthung ausgesprochen, dass Praxiteles der Sohn des älteren Kephisodot gewesen sei. Wenn nun Pausanias [5] angiebt, er habe im dritten Geschlechte nach Alkamenes gelebt, so liesse sich diese Angabe recht wohl dadurch veranlasst denken, dass die Kunst sich von Alkamenes durch Kephisodot auf Praxiteles vererbt habe. Eine festere Zeitbestimmung giebt Plinius [6], welcher Praxiteles in die 104te Olympiade setzt. Doch scheint dieselbe mehr den Anfang, als das Ende seiner Thätigkeit zu bezeichnen. Denn nach Vitruv [7] soll er auch an den Arbeiten des Mausoleum Theil gehabt haben, welches um Ol. 107 begonnen wurde. Ja, vielleicht lebte er sogar noch bis zur Zeit Alexanders. Von Phryne wenigstens, welche besonders durch ihr Verhältniss zu Praxiteles berühmt geworden ist, wird berichtet, dass sie sich erboten habe, die Mauern des von Alexander (Ol. 111, 2) zerstörten Theben für die Ehre ihrer Namensaufschrift wieder aufzubauen [8]. Wenn aber Praxiteles selbst für den ephesischen Tempel arbeitete [9], so haben wir diesen gewiss nicht für den älteren, sondern für den jüngeren zu halten, an welchem noch zu Alexanders Zeit gebaut wurde. Endlich stimmt

1) C. I. Gr. n. 1604; vgl. Stephani im Rh. Mus. N. F. IV, S. 18. 2) Ann. p. 322. 3) III, 7, 16. 4) Anall. II, p. 40, n. 12. 5) VIII, 9, 1. 6) 34, 50. 7) VII, praef. 8) Athen. XIII, p. 591. 9) Strabo XIV, p. 641 B.

mit dieser Annahme auch der Umstand, dass seine Söhne noch nach der 120sten Olympiade am Leben waren.

Wir lassen jetzt das Verzeichniss seiner Werke folgen:

Die zwölf Götter in einem alten Tempel zu Megara: Paus. I, 40, 2. Die Artemis des Strongylion, welche Pausanias an derselben Stelle erwähnt, war, wie wir früher gesehen, ein von dieser Gruppe abgesondertes und unter dem Namen Soteira verehrtes Bild.

Hera auf einem Throne sitzend und daneben Athene und Hebe, als Tochter der Hera, in deren Tempel zu Mantinea: Paus. VIII, 9, 1.

Im Tempel der Hera zu Plataeae, welcher sowohl wegen seiner Grösse, als wegen seines Bilderschmuckes sehenswerth war, stand nahe am Eingange Rhea, welche dem Kronos den Stein bringt, in Windeln gewickelt, als ob er das Kind sei, welches sie geboren. Das eigentliche Tempelbild, die Hera Teleia, zeichnete sich durch Grösse aus, und war stehend dargestellt. Beide Werke aus pentelischem Marmor waren von der Hand des Praxiteles: Paus. IX, 2, 5.

Demeter, Persephone, Jakchos im Tempel der ersteren zu Athen am Eingange der Stadt, wenn man vom Peiraeeus kommt. Auf der Wand war in attischer Schrift geschrieben, dass sie Werke des Praxiteles seien: Paus. I, 2, 4; Clem. Alex. Protr. p. 18.

Der Raub der Persephone in Erz: Plin. 34, 69. Die Catagusa, welche Plinius unmittelbar darauf nennt, scheint das Seitenstück dazu gewesen zu sein, Demeter, welche dem Vertrage gemäss dem Pluton die Persephone wieder zuführt.

„Flora, Triptolemus, Ceres", Plin. 36, 23, unter den Marmorwerken in den servilianischen Gärten zu Rom. Wie sie zusammen aufgestellt waren, so bildeten sie auch gewiss ein zusammenhängendes Ganze, in welchem Flora einer der griechischen Horen entsprechend gedacht werden mag.

Bonus eventus und Bona fortuna aus Marmor, zu Rom auf dem Capitol: Plin. 36, 23.

„Apollo et Neptunus" ib. sind wohl zwei nicht zusammengehörige Werke.

Apollo als Knabe, wie er einer heranschleichenden Eidechse mit einem Pfeile nachstellt, unter dem Namen Sauroktonos bekannt, aus Erz: Plin. 34, 70. Martial. XIV, 172.

Ueber die noch erhaltenen Nachbildungen s. Welcker Alt. Denkm. I, S. 406.

Im Tempel des Apollo Prostaterios zu Megara standen unter anderen sehenswerthen Bildern auch drei von der Hand des Praxiteles, nemlich Apollo, Artemis und Leto: Paus. I, 44, 2.

Leto mit ihren Kindern zu Mantinea; auf dem Fussgestell dieser Gruppe sah man eine Muse und Marsyas, die Flöte spielend: Paus. VIII, 9, 1.

Leto in ihrem Tempel zu Argos: Paus. II, 21, 10.

Die Brauronische Artemis auf der Burg von Athen: Paus. I, 23, 9.

Artemis bei Antikyra. Sie hatte die Fackel in der Rechten, über den Schultern den Köcher; neben ihr zur Linken lag ein Hund: Paus. X, 37, 1.

Tyche in ihrem Tempel zu Megara: Paus. I, 43, 6.

Trophonios in seinem Tempel zu Lebadea, dem Asklepios ähnlich gebildet: Paus. IX, 39, 4.

Hermes, das Dionysoskind tragend, aus Marmor, im Heraeon zu Olympia: Paus. V, 17, 1.

Dionysos in seinem Tempel zu Elis: Paus. VI, 26, 1. Ein von diesem verschiedenes, irgendwo in einem Haine aufgestelltes Bild dieses Gottes von Praxiteles beschreibt Callistratus stat. VIII. Der Gott war mit Epheu bekränzt, mit der Nebris bekleidet, und stützte sich mit der Linken (τὴν λαιὰν für τὴν λύραν nach der Verbesserung von Jacobs) auf den Thyrsos.

„Liberum patrem, Ebrietatem, nobilemque una Satyrum, quem Graeci periboëton cognominant": Plin. 34, 69. Diese drei Figuren waren gewiss in einer Gruppe vereinigt, welche in einigen uns erhaltenen Reliefs nachgebildet sein mag. Die Namen Methe und Staphylos, welche Welcker (ad Philostr. p. 212) für Ebrietas und den Satyr in Vorschlag bringt, sind an sich passend gewählt; doch bezweifle ich, dass sie hier als Gatte und Gattin vereinigt erscheinen sollen, da ihr Verhältniss als Diener des Dionysos ihre Gegenwart hinlänglich erklärt. — Was den Beinamen Periboëtos anlangt, so ist man ziemlich allgemein darüber einverstanden, dass hier eine Verwechselung mit einem anderen Satyr stattgefunden haben müsse, da schwerlich eine zu einer Gruppe gehörige

Figur den besonderen Beinamen erhalten haben würde. Die Wahrscheinlichkeit spricht vielmehr für das folgende Werk:

Den Satyr in einem Tempel der Dreifussstrasse zu Athen: Paus. I, 20, 1. Pausanias berichtet über ihn folgende Anekdote: Praxiteles hatte der Phryne das schönste seiner Werke zum Geschenk versprochen, weigerte sich aber anzugeben, welches er selbst dafür halte. Da nun Phryne ihrem eigenen Kunsturtheile nicht traute, so liess sie plötzlich durch einen Diener Feuerlärm schlagen. Bestürzt rief der Künstler, man möge vor allen Dingen den Eros und den Satyr retten. Lächelnd wählte darauf Phryne den Eros für sich, der Satyr aber ward in dem Dionysostempel aufgestellt. Er war als Knabe gebildet, wie er den Becher darreicht.

Ein Oenophoros, den man wohl für diesen Satyr mit dem Becher halten könnte, wird von Plinius (34, 70) unter den Bronzewerken angeführt.

Ein anderer Satyr aus parischem Marmor stand im Tempel des Dionysos zu Megara: Paus. I, 43, 5.

„Maenades, et quas Thyadas vocant et Caryatidas, et Sileni" aus Marmor, in Rom unter den Monumenten des Asinius Pollio: Plin. 36, 23. Ob diese Bilder ursprünglich bestimmt waren, sämmtlich oder theilweise zusammen aufgestellt zu werden, lässt sich nicht entscheiden. Auf Silene allein bezieht sich ein Epigramm des Aemilianus (Anall. II, p. 275).

Ein bocksfüssiger Pan mit dem Schlauch auf den Schultern, Nymphen und Danaë, aus parischem Marmor, bekannt durch zwei Epigramme: Anall. II, p. 383, n. 4; III, p. 218, n. 315. In welcher Verbindung Danaë mit den übrigen Figuren zu denken ist, vermag ich nicht anzugeben.

Unter den Bildern der Aphrodite gebührt der knidischen die erste Stelle: Plin. 36, 20; vgl. 7, 127; Lucian. Amor. 13—14. Plinius sagt von ihr, sie sei nicht nur unter den Statuen des Praxiteles die berühmteste, sondern unter den Kunstwerken der ganzen Erde. Ja, als der König Nikomedes sie von den Knidiern gegen Uebernahme ihrer ganzen, nicht unbeträchtlichen Staatsschuld kaufen wollte, hätten diese um keinen Preis das Bild hergeben wollen, durch welches Knidos erst berühmt geworden sei. Die Statue war aus Marmor gebildet (Lucian a. a. O. spricht von parischem, im Jupp. trag. 10 von pentelischem), und so aufgestellt, dass man ihre Schön-

heit von allen Seiten bewundern konnte. Nach Münzen der Knidier, mit welchen einige uns erhaltene Statuen übereinstimmen, war sie nackt und deckte mit der einen Hand ihre Schaam, während sie mit der anderen das neben ihr auf einer Vase liegende Gewand ergriff (Müll. u. Oesterl. Denkm. I, 35, Fig. 146 a — c). Ueber die Formen und den Ausdruck ist später ausführlich zu handeln. Die Alten behaupteten, dass der Künstler bei ihrer Bildung schöne Hetaeren als Modell benutzt habe, weshalb sie Athenagoras (leg. pr. Christ. 14, p. 61 Dechair) geradezu ἑταίρα nennt. Von der Phryne spricht Athenaeus (XIII, p. 591. A. B. vgl. 585 F.); von der Cratina Clemens Alexandrinus (protr. p. 16.) und Arnobius (adv. gent. VI, 13), welcher aus Posidipp schöpfte. Viel wussten ferner die Alten von der wahnsinnigen Liebe zu erzählen, welche ein Jüngling zu dem Bilde gefasst hatte: Plin. l. l. Lucian Amor. 15 sqq. Valer. Max. VIII, 11, ext. 4.; vgl. Philostr. Vita Apollon. VI, 17. In später Zeit soll es nach Konstantinopel in den Palast des Lausos versetzt worden und bei dem Brande desselben zu Grunde gegangen sein: Cedren. ann. p. 322 [1]).

Aphrodite, welche die Koër aus religiösem Gefühle wegen der Bekleidung (velata specie) der nackten knidischen vorgezogen hatten, als ihnen vom Künstler die Wahl zwischen beiden gelassen war: Plin. l. l.

Aphrodite, wie die beiden vorigen, aus Marmor, zu Thespiae neben dem Bilde der Phryne aufgestellt: Paus. IX, 27, 3.

Aphrodite aus Erz. Vor dem Tempel der Felicitas aufgestellt, verbrannte sie mit diesem Gebäude unter Claudius. Plinius stellt sie der auf der ganzen Erde berühmten marmornen der Knidier gleich: 34, 69.

Aphrodite zu Alexandria am Latmos in Karien: Steph. Byz. s. v. Ἀλεξάνδρειαι.

Eine fragmentirte Gruppe der Aphrodite und des Eros im Louvre (Clarac cat. n. 185), auf welcher sich der Name des Praxiteles findet, kann nur eine Copie nach einem Werke dieses Künstlers sein.

Peitho und Paregoros im Tempel der Aphrodite Praxis zu Megara: Paus. I, 43, 6.

1) Unklar sind mir folgende Worte des Plinius (36, 22): Sunt in Cnido insula et alia signa . . . nec maius aliud Veneris Praxiteliae specimen, quam quod inter haec sola memoratur.

Bilder des Eros haben wir folgende zu unterscheiden:

Den berühmten zu Thespiae, dargestellt als Knaben in der Jugendblüthe (Luc. Amor. 11 u. 17) mit vergoldeten Flügeln (Julian. or. II, p. 54 C. Spanh.). Als Stoff des Bildes giebt Pausanias (IX, 7, 3) ausdrücklich pentelischen Marmor an, und auch bei Plinius (36, 22) wird er unter den Marmorwerken genannt (vgl. Anall. I, 6, n. 11—12). Es ist daher in einem Epigramme des Aegypters Julian (Anall. II, p. 496, n. 12) gewiss nur aus Unkunde von Erz die Rede. Nach Thespiae soll diesen Eros Phryne geweiht haben, in deren Besitz er durch die früher erwähnte List gekommen war (vgl. auch die Epigramme: Anall. I, p. 143, n. 84; p. 164, n. 40; II, p. 14, n. 3; p. 279, n. 1—2). Strabo (IX, p. 410) und der Scholiast des Lucian (Amor. 17) nennen an ihrer Stelle die Glykera. In Thespiae befand er sich noch zu Cicero's Zeit (in Verr. IV, 2, 4). Erst Caligula brachte ihn nach Rom; Claudius gab ihn indessen wieder zurück; allein schon Nero entführte ihn wieder und stellte ihn im Porticus der Octavia auf, wo er unter Titus verbrannte. (Plin. Paus. ll. ll. vgl. Dio Cass. 56, 24). Pausanias sah daher in Thespiae nur eine Copie von einem athenischen Künstler Menodoros. Irrthümlich giebt Plinius an, dass Cicero dem Verres den Raub dieses Bildes vorgeworfen habe, da dieser (in Verr. IV, 2, 4) vielmehr nur erwähnt, dass Mummius, als er andere Statuen aus Thespiae wegführte, den Eros als ein geweihtes Bild nicht angerührt habe.

Das von Verres geraubte Bild, ebenfalls aus Marmor, soll nach Cicero eine dem thespischen verwandte Darstellung des Gottes gewesen sein, und befand sich vorher im Privatbesitz des Mamertiners Heius in Messana, welcher es schon früher einmal zur Verherrlichung einer Festlichkeit einem Aedilen C. Claudius nach Rom geliehen hatte.

Von diesem ist ferner ein dritter nackter Eros aus Marmor zu Parion in der Propontis zu unterscheiden, welcher mit der knidischen Aphrodite die hohe Vortrefflichkeit, sowie das Geschick gemein hatte, dass er durch wahnsinnige Liebe befleckt wurde: Plin. 36, 23. Dass Plinius diesen allein neben dem thespischen nennt, ist kein Grund, ihn für identisch mit dem Bilde im Besitze des Heius zu halten. Wir kennen sogar noch andere Bilder des Eros, welche dem Praxiteles beigelegt werden, nemlich: zwei eherne, welche Callistratus (stat. IV u. XI) aus-

führlich beschreibt. Der eine war dargestellt als junger, blühender Knabe mit Flügeln. Er bog seine Rechte über den Scheitel, hielt in der anderen Hand den Bogen empor und liess das Gewicht des Körpers auf der linken Seite ruhen. Das Haupt war von blühendem Lockenhaar beschattet. An dem anderen lobt Callistratus die zarte Bildung des jugendlichen Körpers, den liebreizenden Ausdruck der Augen, die reiche Fülle des Haares, welches nach den Augenbrauen überhängend durch ein Band zusammengehalten wurde. Als Ort der Aufstellung dieses zweiten Bildes wird die Akropolis (von Athen?) angegeben.

Dem Kreise heroischer Darstellungen gehören an:

Die meisten der Kämpfe des Herakles im Giebel seines Tempels zu Theben. Uebergangen waren dabei der Kampf gegen die stymphalischen Vögel und die Reinigung des eleischen Landes, dagegen aber das Ringen mit Antaeos aufgenommen: Paus. IX, 11, 4; vgl. Welcker Alt. Denkm. I, S. 206.

Die „Statuen vor dem Tempel der Felicitas" (Plin. 34, 69) waren aller Wahrscheinlichkeit nach die Thespiaden, welche Mummius von dort weggeführt hatte: Cic. in Verr. IV, 2, 4. Von ihm lieh sie Lucullus zur Einweihungsfeier des Tempels, den er wegen seiner Siege in Spanien erbaut hatte, weihete sie aber listiger Weise mit demselben, so dass sie ohne Verletzung der Religion nicht wieder weggenommen werden konnten: Dio Cass. fragm. Peiresc. 81. Dagegen scheint freilich der Umstand zu sprechen, dass Plinius an einer anderen Stelle (36, 39) Thespiaden vor diesem Tempel als Marmorwerke anführt, während die Statuen des Praxiteles unter dessen Bronzewerken genannt werden. Doch kann Plinius leicht an einer der beiden Stellen geirrt haben, da der Tempel mit den Statuen eine Reihe von Jahren vor Abfassung seiner Bücher, unter Claudius, abgebrannt war (vgl. unter Kleomenes). — Ueber die Art der Darstellung dieser Frauen sind wir nicht unterrichtet; doch mussten reizende Gestalten sich unter ihnen finden, da Plinius erzählt, ein römischer Ritter, Junius Pisciculus, habe sich in eine derselben verliebt.

Unter den Darstellungen wirklicher Personen sind am berühmtesten zwei Statuen der Phryne, die eine aus Marmor in Thespiae: Paus. IX, 27, 4; die andere aus vergoldetem Erz in Delphi von ihr selbst geweiht: Paus. X, 14, 5; Plut.

de Pyth. or. 15; Athen. XIII, p. 591 B; Dio Chrys. or. 37, p. 462 B; Tatian. c. Gr. 53, p. 115 ed. Worth.

Eine weinende Matrone und eine heitere Buhlerin (signa.. flentis matronae et meretricis gaudentis) als Seitenstücke zum Ausdruck verschiedenen Affects gefasst. Die letztere sollte das Bild der Phryne sein, und man glaubte in ihr die Liebe des Künstlers, und den Lohn dafür im Antlitze der Dirne zu sehen. Aus Erz: Plin. 34, 70.

Von Frauengestalten erwähnt Plinius an derselben Stelle noch stephanusan, spilumenen, mit welcher letzteren das *σπιλούμενόν τι γύναιον* bei Tatian (c. Gr. 55. p. 122. ed. Worth) gewiss identisch ist. Hier aber bieten die Handschriften *ὁ ψελιούμενον*, die Bamberger des Plinius sellumenen; und es ist daher gewiss pseliumenen zu schreiben, wie Jahn (Arch. Zeit. 1850, S. 192) vorgeschlagen hat. Gegenstand der Darstellung war also eine Frau, welche sich Schmuck um Hals oder Arm legt, wie ähnliche Motive in noch erhaltenen kleinen Bronzen nicht selten sind.

Bilder des Harmodios und Aristogeiton, aus Erz, natürlich nicht, wie Plinius (34, 10) angiebt, die von Xerxes entführten, welche Werke des Antenor waren, und alsbald durch andere des Kritios ersetzt wurden; sondern eine neue Gruppe, über deren Bestimmung wir nicht unterrichtet sind. Wenn in dem Relief eines athenischen Marmorsessels und in der entsprechenden Darstellung einer attischen Münze (Stackelberg Gräber, S. 53, Vignette) wirklich Harmodios und Aristogeiton dargestellt sind, was mir noch nicht hinlänglich bewiesen scheint, so möchten dieser Composition wohl eher die Statuen des Praxiteles, als die der genannten älteren Künstler zu Grunde liegen.

Ein Krieger neben seinem Ross auf einem Grabmal am Thore von Athen, wo man vom Peiraeeus kommt: Paus. I, 2, 3.

Ein Wagenlenker zu einem Viergespann des Kalamis, damit dieser Künstler, so ausgezeichnet in Bildung der Rosse, nicht in Darstellung der menschlichen Figur unbedeutend erscheine: Plin. 34, 71.

Auf eine Portraitfigur bezieht sich auch die zu Anfang mitgetheilte Inschrift aus Thespiae.

Marmorne Werke im Kerameikos zu Athen nennt Plinius (36, 20) ohne Bezeichnung des dargestellten Gegenstandes. Vielleicht sind die aus Pausanias (I, 2, 4) bereits angeführten Statuen der Demeter, Persephone und des Jakchos gemeint.

Ebenso unzulänglich drückt sich Strabo (XIV, p. 641 B) aus, wenn er von dem Altar der Artemis zu Ephesos sagt, er sei erfüllt mit Werken des Praxiteles.

Erwähnt wurde bereits, dass nach Vitruv (VII, praef. §. 13) Praxiteles auch am Mausoleum gearbeitet haben soll; sowie, dass bei den Niobiden und einem Janus das Urtheil der Alten schwankte, ob diese Werke dem Skopas oder Praxiteles beizulegen seien: Plin. 36, 28. Dass ein Epigramm der Anthologie (Anall. III, p. 214, n. 298) und ein anderes des Ausonius (epitaph. n. 28) die Niobiden dem Praxiteles ohne Weiteres beilegen, genügt natürlich zur Beseitigung dieser Zweifel keineswegs.

Wenn Theophrast in seinem Testamente die Vollendung einer Statue des Nikomachos verfügt, für welche Praxiteles seine Bezahlung schon erhalten habe (Diog. Laërt. V, 2, 14), so hindert die Zeit des Theophrast, welcher erst Ol. 123, 2 starb, hier an den bekannten Praxiteles zu denken.

Dass der eine der Kolosse auf Monte cavallo in Rom so wenig ein Werk des Praxiteles, als der andere des Phidias sein kann, ist jetzt als ausgemacht anzunehmen. — Die Nachricht des Zygomalas über zwei Pferde des Praxiteles in Athen, welche Sillig nicht einzusehen Gelegenheit hatte, findet sich in einem Briefe dieses Griechen an Martin Crusius in dessen Turcograecia, Basil. 1584, p. 430. Die nach Menschenfleisch begierigen Pferde über der Thür des Pantheon aber, von welchen dort gesprochen wird, sind offenbar nichts anderes, als die Rosse des Poseidon in dem Giebel des Parthenon.

Endlich dürfen wir hier die Angabe des Plinius (35, 122) nicht übergehen, dass nach der Meinung Einiger die enkaustische Malerei von Aristides erfunden, von Praxiteles aber die Erfindung vervollkommnet sein soll. Aus chronologischen Gründen dürfen wir dieselbe nicht verwerfen, da sich durch genauere Untersuchungen herausstellt, dass Aristides in der That etwas früher, als Praxiteles gelebt haben muss. Ich glaube aber auch ferner nicht, dass ihretwegen der Bildhauer Praxi-

teles wirklich als ausübender Maler zu denken ist. Er legte auf die Bemalung (circumlitio) seiner Marmorwerke einen hohen Werth, und schätzte sogar aus diesem Grunde diejenigen unter ihnen am höchsten, an welchen dieselbe von der Hand eines in diesem Kunstzweige besonders ausgezeichneten Meisters, Nikias, ausgeführt wurde. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass auch er selbst sich um das technische Verfahren dieser Kunst bekümmert habe und auf diese Weise dazu gekommen sei, eine Erfindung zu machen, die selbst für die eigentliche, höhere Malerei von wesentlichem Nutzen sein konnte.

Bei der Beurtheilung des Praxiteles werden wir von einer Thatsache ausgehen, die an sich mehr zu Zweifeln, als zu Aufklärungen führen zu müssen scheint: nemlich davon, dass bei den Niobiden, einem Werke, welches gewiss in vieler Beziehung das geistige Wesen seines Urhebers charakterisiren musste; die Kunstkenner des Alterthums schwankten, ob es dem Skopas oder dem Praxiteles beizulegen sei. Wir dürfen daraus gewiss eine Folgerung mit voller Bestimmtheit ziehen: dass die beiden Künstler nicht geradezu entgegengesetzte oder auch nur wesentlich verschiedene Richtungen verfolgten, sondern in vielen, wenn nicht in den meisten Dingen von einer gemeinschaftlichen oder ähnlichen Grundanschauung der Kunst ausgingen. Den ersten, mehr äusserlichen Beweis für diese Behauptung liefert schon die Wahl des Materials: Skopas arbeitete fast ausschliesslich in Marmor, „Praxiteles war im Marmor glücklicher, als im Erz, und daher auch berühmter", „übertraf im Marmor sich selbst" [1]). Zweitens zeigt sich aber eine gewisse Verwandtschaft auch in der Wahl der dargestellten Gegenstände. Bilder wirklicher Personen sind bei Skopas gänzlich unbekannt; bei Praxiteles finden wir sie in beschränktem Maasse: die Portraits der Phryne aber scheinen sich in gewisser Beziehung den Gestalten aus dem Kreise der Aphrodite angeschlossen zu haben; die des Harmodios und Aristogeiton nähern sich dem allgemeinen Charakter der Heroen. Diese selbst aber nehmen ebenfalls unter den Werken keines der beiden Künstler eine hervorragende Stelle ein. Ja sogar unter den Göttern wenden sie nicht allen eine gleiche Aufmerk-

1) Plin. 34, 69; 36, 20.

samkeit zu. Zwar bildet Praxiteles die ganze Reihe der Zwölfgötter, und auch unter den Werken des Skopas finden wir einzelne Göttergestalten von einer vorzugsweise geistigen, ethischen Bedeutung. Der höchste Ruhm dieser Künstler beruht indessen auf den Bildern der Aphrodite, Demeter, Persephone, Flora, des Eros, Dionysos, Apollo, also weiblicher oder jugendlicher männlicher Gestalten, sowie auf den Darstellungen der Wesen aus der Begleitung dieser und anderer Gottheiten.

In Betracht dieser Analogien werden wir, wenn wir überhaupt das Unterscheidende der beiden Künstler auffinden wollen, mehr in Einzelnheiten eingehen und untersuchen müssen, unter welchen verschiedenen Gesichtspunkten sie verwandte Aufgaben aufgefasst und behandelt haben. Und da natürlich auch für Praxiteles gilt, was wir bei Skopas über ein blosses Anschliessen an die Muster der vorhergehenden Kunstepoche gesagt, so werden wir unsere Untersuchungen am besten an ein Werk knüpfen, welches gewiss deshalb zu so ausserordentlichem Ansehen gelangt ist, weil es der geistigen Eigenthümlichkeit des Künstlers am meisten entsprach, nemlich die knidische Aphrodite. Eine Reihe von Epigrammen können wir zunächst ganz unberücksichtigt lassen [1]). Sie enthalten nichts als Variationen auf das Thema: Praxiteles müsse die Göttin selbst gesehen haben, nicht schöner könne sie dem Paris erschienen sein; der Stein sei Fleisch geworden u. s. w. Wichtiger sind uns die Schilderungen Lucians an zwei verschiedenen Stellen, welche sich gegenseitig ergänzen. Die erste [2]) enthält Folgendes: „Die Göttin steht in der Mitte des Tempels, aus parischem Stein das schönste Kunstgebilde, hoch erhaben und den Mund ein wenig wie zu leisem Lächeln öffnend. Ihre ganze Schönheit steht frei da, kein Gewand umhüllt sie, nur bedeckt sie wie unwillkürlich die Schaam mit der einen Hand. So weit aber erstreckte die bildende Kunst ihre Macht, dass durch sie die Widerstand leistende und harte Natur des Steins für alle Glieder passend erschien." Nachdem darauf der Erzähler sich nach der hinteren Thür des Tempels gewendet hat, um von dort aus den Rücken der Göttin zu beschauen, geräth namentlich der eine seiner Begleiter, welcher nach Lucians

1) Anall. I, p. 165, n. 8—9; p. 170, n. 9—10; p. 193. II, p. 14, n. 31; p. 308, n. 2—3; III, p. 200, 245, 248. Auson. ep. 57. 2) Amor. 13.

Schilderung diesen Theilen seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden pflegte, in lebhaftes Entzücken. Er preist nicht nur die Eurhythmie zwischen den Schultern, die fein abgemessenen Rhythmen des Hüftgelenkes und der Schenkel bis herab zum Fusse, sondern auch die Behandlung der fleischigen Theile, die Linien ihrer Umrisse, ihre Anfügung an die Knochen, sowie ihre wohlberechnete Fülle und Rundung. — Die zweite Stelle ist dieselbe, welche uns schon mehrfach beschäftigt hat, weil in ihr die einzelnen Schönheiten mehrerer anderen Musterwerke griechischer Kunst angegeben werden [1]. So heisst es darin von der knidischen Aphrodite: „Von ihr möge zu dem gewünschten Musterbilde nur der Kopf genommen werden, da sich von dem übrigen Körper wegen der Nacktheit kein Gebrauch machen lässt. Die Parthien um Haar und Stirn und die schöne Zeichnung der Augenbrauen bilde man wie Praxiteles, und ebenso befolge man in Darstellung des Feuchten, so wie des hellen Glanzes und der Freundlichkeit der Augen dasselbe Vorbild ... Das Alter aber, nach welchem Maasse soll es wohl angenommen werden? gerade wie bei der Knidierin; und darum richte man sich auch hierin nach Praxiteles."

In diesen Schilderungen Lucians mögen wir immerhin von der stark sinnlichen Färbung, namentlich bei Beschreibung der hinteren Seite, etwas in Abzug bringen; dennoch bleiben sie bezeichnend genug, wenn wir sie mit den Lobsprüchen zusammenhalten, welche den Werken eines Phidias, Myron, Polyklet, selbst eines Skopas ertheilt werden. Da ist es die Gewalt der Idee, lebendigste Naturwahrheit, schönstes Ebenmaass, die höchste Begeisterung, was die Bewunderung hervorruft. Hier ist es, um es zunächst kurz auszudrücken, die rein sinnliche Erscheinung, welche durch sich selbst und allein Gefallen erwecken soll. Die ältere Idee einer Aphrodite Urania war aufgegeben; mit dem Gewande fiel auch die höhere geistige Auffassung der Göttin; der Körper gewann eine selbstständige, wesentliche, ja durchaus überwiegende Bedeutung. Dass die Göttin dadurch sogleich zu einer Aphrodite Hetaera herabgesunken sei, soll indessen hiermit keineswegs gesagt sein; ja selbst, wenn der Künstler, wie erzählt wird, das Bild einer Phryne oder Kratine für seine Statue benutzt hat, dürfen wir

1) imag. 4.

dieselbe noch nicht mit Bildnissen dieser Hetaeren verwechseln. Die noch erhaltenen Darstellungen der Göttin, welche sich mehr oder minder in ihrer Auffassung an Praxiteles anschliessen, z. B. die capitolinische, zeigen nichts von üppiger Lüsternheit. Vielmehr ist in allen diesen Bildungen streng die Grenze eingehalten, innerhalb welcher die Darstellung des weiblichen Körpers in völliger Nacktheit überhaupt gestattet zu sein scheint. Denn da natürliche Schaam das Weib abhält, sich frei und offen so zu zeigen, so sind überall für die Darstellung solche Momente gewählt, in welchen die Göttin sich allein, unbeobachtet glauben darf. Aber selbst hier noch spricht sich die Furcht überrascht zu werden in allen Bewegungen, in der ganzen Haltung aus. Dem künstlerischen Gesetz gemäss ruht zwar der Körper auf dem einen Fusse; aber diese Ruhe ist keineswegs eine so sichere, dass sie nicht augenblicklich einer Bewegung zu weichen vermöchte, durch welche die geheimsten Reize der Göttin dem unbefugten Blicke entzogen würden. Nichtsdestoweniger behauptet in der ganzen Auffassung die körperliche Schönheit ein entschiedenes Uebergewicht; wir bemerken überall ein Wohlgefallen an dem sinnlichen Reize des weiblichen Körpers, an der weichen, zarten Form, wie sich dieselbe durch die Gunst der Natur gebildet hat, im Gegensatz zu dem Ernste der kräftigen, durchgearbeiteten Form, welche sich nur durch eine geregelte, angespannte Thätigkeit entwickelt, welche nur der Träger eines höheren geistigen Ausdrucks ist. Und dass auch die Alten schon diesen Gegensatz in seiner ganzen Schärfe empfanden, lehren jene beiden Epigramme auf die knidische Aphrodite und die lemnische Athene, in denen Paris ein Rinderhirt gescholten wird, weil er den körperlichen Reizen der Aphrodite den Preis vor der geistigen Schönheit der Athene zuerkannt habe.

Es fragt sich jetzt nur, ob diese Richtung auf sinnlichen Reiz der Kunst des Praxiteles charakteristisch ist, oder ob sie sich nur ausnahmsweise an einem einzelnen Werke zeigt. Das Erstere ist schon deshalb wahrscheinlich, weil Praxiteles gerade bei der knidischen Aphrodite von allem äusseren Zwange frei, nach eigenem Ermessen und von seinem eigenen künstlerischen Gefühle getrieben, diese Auffassung gewählt hatte, wie aus der Erzählung hervorgeht, dass er sie den Koërn nur neben einer bekleideten zur Auswahl anzubieten wagte. So-

dann werden wir hier auch die zahlreichen Wiederholungen dieser Göttin von der Hand des Praxiteles in Anschlag bringen dürfen. Unter diesen war allerdings eine, eben jene koische, bekleidet. Dagegen wird z. B. das neben der Phryne zu Thespiae aufgestellte Bild gewiss in der Auffassung sich an das knidische angeschlossen haben. Hier gewinnen ferner die Andeutungen des Alterthums über das Verhältniss des Künstlers zur Phryne grössere Wichtigkeit. Denn wenn man sagen konnte, ihr Bild liege der Knidierin zu Grunde, so wird an den Darstellungen ihrer eigenen Person die Richtung des Künstlers auf rein sinnliche Schönheit sich nur um so deutlicher ausgesprochen haben, während ein Götterbild auch zu jener Zeit noch mit manchen Rücksichten behandelt sein musste. Leider fehlen uns über den Charakter der übrigen Bilder von Göttinnen und Frauen alle weiteren Nachrichten, wenn wir nicht hierher ein Wort des Petronius [1]) ziehen wollen, welcher von dem Kusse einer schönen Frau sagt: so müsse sich Praxiteles einen Kuss der Diana vorgestellt haben. So viel werden wir aber immerhin zugeben können, dass die weibliche Gestalt schon an sich eine ausgesprochene Richtung auf körperliche Schönheit rechtfertigt, dass selbst das Bild einer Hera nach der strengen Auffassung des Polyklet einen nicht unbedeutenden Schritt nach jener Richtung hin erlaubt; und immerhin dürfen wir in Anschlag bringen, dass wir von Frauengestalten, welche den Ausdruck geistiger Energie oder körperlicher Kraft mit Nothwendigkeit voraussetzen, bei Praxiteles nichts oder nur beiläufig etwas erfahren: denn von den Niobiden, welche das Gegentheil beweisen würden, schweige ich hier noch absichtlich.

Eine wesentliche Bestätigung unserer Ansicht gewinnen wir ferner aus der Betrachtung der männlichen Gestalten des Praxiteles. Wie unter den Frauen Aphrodite, so nimmt hier Eros die erste Stelle ein. Der Künstler aber bildete den Gott nicht als Kind, sondern als heranreifenden Knaben, bei welchem die Zartheit der Jugend noch nicht von männlicher Kräftigkeit verdrängt ist. Dieser Charakter leuchtet aus den beiden Beschreibungen des Callistratus, so schwülstig und geschraubt sie auch sind, deutlich hervor. Welche Bedeutung

1) c. 126.

aber der Künstler dem sinnlichen, körperlichen Reiz in der Darstellung eingeräumt hatte, zeigen sowohl die Anspielungen Lucians [1]), als in noch höherem Grade die Verirrungen einer griechischen Phantasie, welche den Eros zu Parion, wie die knidische Aphrodite befleckten. — Besondere Beachtung verdient es ferner, dass zur Zeit des Praxiteles und gewiss zum Theil durch ihn selbst die jugendliche Bildung der Götter Ueberhand nahm. So war Hermes mit dem Dionysoskinde (für welche Gruppe indessen schon ein Vorbild in einer ähnlichen des Kephisodot vorlag) gewiss der jugendliche Gott. Auffallender ist die Darstellung Apollo's im Knabenalter, wie wir sie aus den Wiederholungen des Sauroktonos kennen. Namentlich aber muss hier auf die Bildungen des Dionysos und seiner Begleitung aufmerksam gemacht werden. Denn ich kann Müller [2]) nicht beistimmen, welcher wahrscheinlich wegen des lateinischen Ausdrucks Liberum patrem bei Plinius annehmen will, dass wenigstens zuweilen Praxiteles den Gott in der älteren Weise, im reifen Mannesalter gebildet habe. Die Verbindung, in welche dieser Liber pater mit der Ebrietas oder Methe und dem Satyr Staphylos oder Ampelos tritt, erinnert uns vielmehr an die Gruppen oder deren Nachbildungen in Reliefs, in welchen Dionysos theils mit einem, theils mit zwei Satyrn, aber auch mit einem Satyr und einer weiblichen Figur vereinigt erscheint. In diesen ist er immer der jugendliche Gott, von weichen, fast weibisch üppigen Formen, ein Bild der verfeinertsten Sinnlichkeit, gerade so wie er in der Beschreibung des Callistratus [3]) als von Praxiteles dargestellt geschildert wird. Ja auch seine Begleiter, die Satyrn, welche früher ohne Ausnahme bärtig und mit vielfachen Zeichen ihrer halbthierischen Herkunft gebildet wurden, folgen ihm in dieser feineren Entwickelung. Wir brauchen nur jenen vom Flötenspiel ausruhenden, an einen Baumstamm gelehnten Satyr zu betrachten, von welchem fast jedes bedeutendere Museum Nachbildungen aufzuweisen hat, um zu erkennen, wie hier von jener Abstammung kaum noch ein äusseres Zeichen übrig geblieben, die frühere Derbheit dem Ausdrucke sinnlicher Lust und sinnlichen Behagens gewichen ist. Freilich muss ich bei dieser Gelegenheit bemerken, dass ich keinen positiven Grund

1) Amor. 11 u. 17. 2) Handb. §. 127, 2. 3) stat. 8.

sehe, diesen Satyr für den Periboëtos zu halten; ja ich kenne nicht einmal ein directes Zeugniss, welches ihn überhaupt dem Praxiteles beilegte. Doch diese Zweifel mögen gegen die Thatsache zurücktreten, dass für uns dieser Satyr in der That der Periboëtos, der berühmteste unter allen seines Geschlechts ist, und dass seine ganze Bildung in allen Beziehungen dem Charakter praxitelischer Kunst entspricht.

Wir haben bisher von dem sinnlichen Reiz der körperlichen Erscheinung bei Praxiteles nur im Allgemeinen gesprochen. Fassen wir jetzt seine Gestalten einmal ihrer Anlage, ihrer Stellung nach ins Auge. Wir haben früher auf den Fortschritt aufmerksam gemacht, welchen Polyklet in dieser Beziehung bewirkte, indem er das Gewicht des Körpers nur von dem einen der beiden Schenkel tragen, den anderen dagegen ganz unbetheiligt daran erscheinen liess. Praxiteles ging noch einen Schritt weiter. Er nahm den Füssen überhaupt einen Theil der Last ab, indem er durch das Auflehnen des einen Armes auf einen ausserhalb der Figur stehenden Träger dem Oberkörper eine neue Stütze verlieh. Als Beleg für diese Neuerung bietet sich uns zuerst wieder der an einen Stamm gelehnte Satyr dar, sodann der Sauroktonos. Noch stärker tritt das Princip derselben in den erwähnten Gruppen des Dionysos hervor, in welchen der Gott von seinen Begleitern unter beiden Schultern gestützt, ja fast getragen wird. Ausserdem verdanken wir diesem glücklich erfundenen Motive eine Reihe der anmuthigsten Schöpfungen alter Kunst, so die bekannten Gruppen des Silen mit dem Dionysoskinde, vielleicht Copien des Satyr, welcher „ploratum infantis cohibet", in der Curie der Octavia, dessen Urheber Plinius (36, 29) nicht anzugeben weiss, der aber von den Neueren, wohl eben wegen des Motives seiner Stellung, für ein praxitelisches Werk gehalten wird; ferner die jungen flötenspielenden Satyrn mit übergeschlagenem Fusse u. a. m. Das Princip, auf welchem dieses Motiv beruht, ist nur die weitere Entwickelung desjenigen, welches dem „uno crure insistere" bei Polyklet zu Grunde liegt. Die Leichtigkeit der Haltung wächst nemlich, je geringer das Maass der Kräfte ist, welches zum Tragen verwendet wird. Indem aber hier dem einen Fusse völlige Ruhe gegönnt, dem anderen ein Theil der Last durch das Aufstützen des Armes abgenommen wird, erscheint der Körper zu jeder nach

dieser Ruhe eintretenden Bewegung oder Anstrengung um so mehr befähigt. Der Eindruck, welcher hierdurch entsteht, ist der eines ruhigen Behagens, wie es vornehmlich denjenigen Naturen eigen ist, welche heiteren Lebensgenuss und lässige Musse einer angestrengten Thätigkeit vorziehen. Im Gegensatz zu der ernsten Würde und Strenge der älteren Kunstwerke aber verleiht die Anwendung dieses Motives den Gestalten den Charakter gefälliger Leichtigkeit und Anmuth. Dass Praxiteles dasselbe nicht einseitig und ausschliesslich wiederholte, bedarf kaum einer Erwähnung, und wir selbst haben schon einmal, bei der nackten Aphrodite, darauf hingewiesen, wie dort in der Stellung alles vermieden ist, was auf sichere Ruhe hindeuten könnte. Hier wird vielmehr durch den Gegenstand eine grosse Beweglichkeit erfordert, und diese konnte, da die Figur trotzdem ihren Standort nicht verändern sollte, nur da ihren Ausdruck finden, von wo aus überhaupt jede Bewegung ihre Regel empfängt, nemlich vom Schwerpunkte des Körpers aus. Dies ist der Grund, weshalb bei der Aphrodite (und, wenn auch in minderem Grade, bei einem Eros, welchen man auf ein Muster des Praxiteles zurückzuführen pflegt [1])) sich das Streben zeigt, nicht durch Feststellen auf einen Fuss, sondern durch die Beweglichkeit der Hüften den Körper im Gleichgewicht zu erhalten. Der Eindruck, welchen dieses Biegen und Schwanken beim Beschauer hervorruft, ist aber auch hier wiederum der einer gefälligen Anmuth und Weichheit. Hier müssen wir nothwendig auch auf die Schilderungen Lucians wieder zurückkommen. In ihnen ist wiederholt von Eurhythmie, von genau abgewogenen Rhythmen die Rede. Die Bedeutung dieser Ausdrücke, namentlich auch ihr Verhältniss zu dem strengeren Princip des Metrum, der Symmetrie, ist schon früher erörtert worden. Gerade in diesem Gegensatze aber werden wir sie hier aufzufassen haben, nemlich als bestimmt, die Uebergänge zwischen den verschiedenen Formen zu vermitteln, sie in ein gefälliges, ansprechendes Verhältniss zu setzen; und wir haben gesehen, dass darauf schon die ganze Anlage der Figuren des Praxiteles berechnet ist. Ganz besonders musste aber diese Bestimmung sich an denjenigen Theilen bethätigen, welche ihrem Wesen nach mehr

1) Müll. u. Oest. I, 35, Fig. 145.

zu einer solchen Vermittelung, als zu Trägern der Bewegung bestimmt sind. Und in der That wird an der Aphrodite gerade die Behandlung des Fleisches, die schöne, nicht übermässige Rundung, die Anfügung an den Knochen, besonders gerühmt. Wenn aber anderwärts [1]) die Arme als musterhaft an den Statuen des Praxiteles bezeichnet werden, so dürfen wir doch, um dieses Lob nicht falsch zu verstehen, gewiss mit vollem Rechte darauf hinweisen, dass so wenig, wie bei der Aphrodite, auch bei den jugendlich zarten männlichen Gestalten dieses Künstlers, ein freies kräftiges Muskelspiel passend erscheinen, dass Spannung und Elasticität der Muskeln ihren Charakteren geradezu widersprechen würde. Vielmehr mussten in diesen Gestalten noch andere, bei der Bewegung noch weniger in Anspruch genommene Theile eine bevorzugtere Beachtung finden: nemlich die Haut in ihrem verschiedenen Charakter von Feinheit, Weichheit oder Derbheit, sowie die Fetttheile, welche zwischen Haut und Fleisch in grösseren oder geringeren Massen abgelagert sind und vielfältig die Uebergänge zwischen den einzelnen Massen für das Auge fast unmerklich machen. So sehen wir denn, wie durch sein Streben nach gefälliger Anmuth und Weichheit Praxiteles zu einer von der früheren Auffassung wesentlich verschiedenen Behandlung der Form überhaupt geführt werden musste. Denn während die älteren Künstler durch den Bau des Knochengerüstes und die ganze Anlage der Muskeln, durch welche alle Bewegung bedingt ist, die Form auch in ihrem äusseren Erscheinen bedingt sein liessen, richtete Praxiteles sein hauptsächlichstes Augenmerk auf eine naturgetreue Darstellung der Oberfläche des Körpers. Hierin liegt die veritas, welche Quintilian [2]) dem Praxiteles, wie dem Lysipp, beilegt. Sie ist zwar von dem Naturalismus eines Demetrius, welcher mehr Werth auf Aehnlichkeit, als auf Schönheit legt, bestimmt zu unterscheiden. Aber eben so tritt sie der maiestas eines Phidias gegenüber, welcher in seiner idealen Richtung über die wirkliche Natur hinausgeht. Die veritas des Praxiteles hat es vielmehr mit einer Darstellung der Natur zu thun, wie sie e r s c h e i n t, wie sie in dieser Erscheinung nicht sowohl auf den Geist, als auf die Sinne des Beschauers wirkt.

1) Auct. ad Herenn. IV, 6. 2) XII, 109.

Erst jetzt wird sich uns auch der tiefere Grund offenbaren, weshalb Praxiteles, wie Skopas, dem Marmor vor der Bronze den Vorzug gab, weshalb er diesen Stoff auch mit grösserem Erfolge bearbeitete. Der Marmor entspricht nemlich durchaus dieser Behandlung der Form. Die spröde, undurchsichtige Bronze wird sich, wo irgend nur ein Streben nach Illusion sich geltend zu machen sucht, als unvortheilhaft erweisen; ihrem Wesen nach strebt sie vielmehr, jede Form in ihren strengsten und feinsten Umgrenzungen darzustellen. Der Marmor dagegen, welcher wegen der Durchsichtigkeit seiner Oberfläche die feinsten Abstufungen von Licht und Schatten wiederzugeben vermag, ist eben dadurch geeignet, die Rundung und Fülle der Formen, die Verbindung der Flächen in leisen Uebergängen der Wirklichkeit oder vielmehr dem Eindrucke der Wirklichkeit täuschender nachzubilden, und die Form der lebensthätigen Theile, wie im Leben nur durch die Umhüllung der Haut, so seiner Seits in dem Kunstwerke nur durch die Weichheit der Oberfläche durchschimmern und gewissermassen ahnen zu lassen. Dass aber Praxiteles wirklich den Marmor zum Zweck einer so täuschenden Naturnachahmung benutzte, lehren nicht nur die erhaltenen Werke, welche wir als Nachahmungen der seinigen anerkennen müssen, die Gestalten der Aphrodite und der Satyrn, sondern noch ganz besonders die Nachricht, der zufolge er auf die Färbung seiner Marmorstatuen den höchsten Werth legte. Denn wenn es sich dabei auch nicht um einen förmlichen malerischen Effect handeln konnte, so kann doch der Zweck dieser circumlitio kein anderer gewesen sein, als eben durch Unterstützung der Farbe beim Beschauer einen der wirklichen Erscheinung ähnlichen Eindruck, und da die Farbe doch nicht der Form, sondern nur dem Stoffe der Körper anhaftet, Täuschung, Illusion hervorzubringen.

Wir haben es für nöthig erachtet, um das Wesen praxitelischer Gestalten in ihrer körperlichen Erscheinung uns deutlich vor Augen zu stellen, bis auf die technischen Eigenthümlichkeiten des Künstlers zurückzugehen. Um so mehr steht zu erwarten, dass auch nach der entgegengesetzten Richtung hin, da, wo es sich um den Ausdruck von Geist und Gefühl handelt, die Eigenthümlichkeit des Künstlers sich in entsprechender Weise entwickelt zeigen wird. Wir blicken zuerst wieder auf die Aphrodite und ihre Schilderung bei Lucian.

Da ist es nun nicht die geistige Hoheit, die geistige Bedeutung, welche den Beschauer zur Bewunderung hinreisst; vielmehr erstreckt sich diese auf die Lieblichkeit des Ausdrucks, das feine, reizende Lächeln des Mundes, den Glanz und die Freundlichkeit des Auges. Jenes ὑγρὸν aber, jenes Schwimmen des Auges in Feuchtigkeit, welches den Blick nicht scharf und fest auf einem Punkte ruhen lässt, bewirkt recht eigentlich den Ausdruck sinnlichen Verlangens. Dieses selbst mag bei der Göttin noch als etwas fast Unbewusstes erschienen sein, als das innere, in der Natur begründete Bedürfniss des Weibes nach Liebe, ähnlich, wie auch in den Eroten das erwachende Liebesverlangen von Callistratus geschildert wird [1]). Doch nicht überall hielt der Künstler diese Grenze ein, welche religiöses Gefühl ihn hier noch bewahren liess. In dem Bilde der lächelnden Buhlerin, welche einer weinenden Matrone gegenüberstand, muss nicht nur dieses allgemeine Liebesverlangen, sondern ein Verlangen nach sinnlichem Liebesgenuss in sehr scharf erkennbaren Zügen ausgeprägt gewesen sein. Wie aber hier die Liebe, so war bei den Gestalten aus dem Kreise des Dionysos froher, heiterer Genuss des Lebens dasjenige, was den Grundzug des ganzen Charakters ausmachte. Beim Gotte selbst mangelt der Ausdruck der geistigen Kraft und Energie, das Auge deutet schon in der äusseren Form auf eine gewisse Schlaffheit und Ermattung, welche schwärmerischer Aufregung zu folgen pflegt und deren Wiederkehr voraussehen lässt. Bei dem Geschlecht der Satyrn mischt sich damit der Ausdruck einer neckischen, schalkhaften Sinnlichkeit, und jenes derbe, fast thierische Verlangen, welches diesen Geschöpfen in älteren Bildungen eigen ist, erscheint bei Praxiteles bis zur Lieblichkeit und Anmuth verfeinert. Von einer lebhaft hervorbrechenden Leidenschaft, wie in der Maenade des Skopas, finden wir hier keine Spur. Zwar heisst es in dem Epigramme auf die Silene, dass des Praxiteles Kunst den Stein bacchische Lustigkeit (βρυάζειν) gelehrt habe; dass die Silene wirklich tanzen und schwärmen (κωμάζειν) möchten, wenn sie nicht von Stein wären. Aber gerade bei diesen älteren Daemonen

1) *ἐγαυροῦτο δὲ εἰς γέλωτα, ἔμπυρόν τι καὶ μείλιχον ἐξ ὀμμάτων διαυγάζων*: St. 4. *Ὄμμα δὲ ἱμερῶδες, αἰδοῖ συμμιγὲς, ἀφροδισίου ἐρωτικοῦ γέμον χάριτος*: St. 12.

dürfen wir gewiss weniger den Charakter einer leidenschaftlichen Ausgelassenheit, als einer muntern, gemüthlichen Behaglichkeit voraussetzen. Die Nymphen in einem andern Epigramme heissen *γελῶσαι* und unter ihnen befindet sich die *καλὴ Δανάη*. Mochten aber auch diese Nymphen den Pan umfangen, mochten die Maenaden und Thyiaden nicht weniger in lebendiger Bewegung erscheinen, so werden wir nirgends übersehen dürfen, welcher Art der geistige Antrieb ist, von welchem die Bewegung ausgeht. Ich erinnere hier an die häufig, auch in Gesellschaft des Pan wiederkehrenden Relieffiguren von Tänzerinnen, welche man gewöhnlich Horen nennt [1]), um zu zeigen, wie eine schöne, lebendige Bewegung ohne geistige Erregung recht wohl bestehen kann. Und um hier nicht nochmals den Beweis dafür an der formellen Durchführung im Einzelnen liefern zu müssen, möge es mir gestattet sein, auf die anderwärts [2]) von mir gegebene Analyse zweier bacchischen Figuren eines Marmordiskos zu verweisen, welche, wie um diesen Gegensatz der Kunst eines Skopas und Praxiteles recht offenbar zu machen, auf einem und demselben Monumente vereinigt erscheinen. Den Ausdruck Diodors [3]), Praxiteles habe dem Steine *τὰ τῆς ψυχῆς πάθη* beigemischt, werden wir hiernach nicht in seinem strengsten Sinne gelten lassen dürfen. Richtiger bezeichnet Plinius, worin das innerste Wesen aller dieser Gestalten des Praxiteles beruhe, wenn er sagt, in den Bildern der Matrone und der Buhlerin habe der Künstler diversos affectus ausgedrückt. Denn die Affecte scheiden sich nach Quintilian [4]) in zwei Klassen: einer Seits nemlich sei affectus die treffende Uebersetzung des griechischen *πάθος*, anderer Seits erscheinen sie dem *ἦθος* verwandter und könnten als mores, oder besser als morum quaedam proprietas bezeichnet werden. Cautiores voluntatem complecti quam nomina interpretari maluerunt: affectus igitur hos concitatos, illos mites atque compositos esse dixerunt; in altero vehementer commotos, in altero lenes; denique hos imperare, illos persuadere; hos ad perturbationem, illos ad benevolentiam praevalere. Diese milderen Affecte, welche hier geschildert werden, bezeichnen vollkommen das Wesen praxitelischer Kunstgebilde. Es sind mehr

1) z. B. Mus. Chiaram. I, 44. Schöll Mitth. V, Fig. 12. 2) Ann. dell' Inst. 1851, p. 123 etc. 3) Exc. Hoesch. lib. XXVI, 1. 4) VI, 2, 8.

Stimmungen, als Leidenschaften, welche hier verkörpert erscheinen: Stimmungen, welche Gefallen erwecken (ad benevolentiam praevalere), sich beim Beschauer einschmeicheln (persuadere) sollen, und daher vorzugsweise geeignet erscheinen, den menschlichen Körper in der anmuthigen und reizenden Erscheinung zu zeigen, auf welche Praxiteles mit Vorliebe die Mittel seiner Kunst verwendete.

Hier endlich ist der Ort, der Streitfrage des Alterthums nochmals zu gedenken, ob die Niobiden ein Werk des Skopas oder des Praxiteles waren. Eine bestimmte Entscheidung dürfen wir freilich den Zweifeln des Alterthums gegenüber uns nicht anmassen, wohl aber eine Vermuthung wagen, nachdem wir für eine Unterscheidung des Wesens beider Künstler festere Gesichtspunkte gewonnen haben. Was ihnen gemeinsam war, ist bereits angedeutet worden. Sie auch sonst zusammenzustellen, bot besonders auch die seit Phidias gänzlich veränderte Auffassung des gesammten Lebens hinlängliche Veranlassung. Sie sind ein Bild derselben, wie Phidias der seinigen; und schaffen für Griechenland die Götter nach der Anschauungsweise dieser Zeit. Aber Skopas erscheint in höherem Maasse mit einer lebhaften Phantasie begabt, von poetischer Begeisterung geleitet; seine Gestalten zeigen mehr das Abbild eines lebhaft, in seinem vollen Ganzen erfassten Gedankens, welchem die Form willig folgen muss: daher er auch im Stande war, den wandelbaren Moment einer auf das Höchste gesteigerten Leidenschaft zu erfassen und festzuhalten. Praxiteles hingegen richtete seine Aufmerksamkeit zunächst auf die Erscheinungen des Körperlichen und suchte aus ihnen zu entnehmen, was den Sinnen gefällig und angenehm, Reiz und Anmuth hervorzubringen im Stande war. Heftige Leidenschaften, tragische Geschicke bewirken aber gerade das Gegentheil hiervon. Sie regen auf; und wie sie den Geist in hohe Spannung versetzen, so müssen sie das ruhige Behagen des Körpers zerstören: der Körper muss von der Leidenschaft, dem *πάθος* überwältigt werden. Das aber ist es gerade, was wir an den noch erhaltenen Statuen der Niobiden in so hohem Grade bewundern. Das Gefühl der Ohnmacht, gegenüber der strafenden Gewalt der Götter, mütterliche Liebe in der höchsten Verzweiflung um den Verlust des Theuersten, ihres grössten Stolzes; Entsetzen und Todesfurcht, der jähe Tod selbst, das ist es, was

uns diese Statuen in den verschiedensten Abstufungen, aber in einer in sich abgeschlossenen Reihe von Erscheinungen in der lebendigsten, kaum mehr rührenden, sondern niederschmetternden Auffassung vor Augen stellen. Eine so gewaltige Handlung lässt allerdings den Werth der Form an sich, sowie das aus ihrer Schönheit allein entspringende Behagen untergeordnet erscheinen; und in dieser Beziehung ist die Beobachtung nicht gering anzuschlagen, welche Wagner über die Statuen der Niobe in ihrem Verhältnisse zur Kunst des Praxiteles ausspricht: „die Formen", sagt er, „sind nicht mit derselben Zartheit angegeben, sondern weit einfacher und anspruchsloser. Ihre Stellungen erscheinen weniger zierlich, aber in gewissem Betracht naiver. Die Falten sind einfach und schlicht gewogen, eben so schlicht und unbefangen ausgeführt, und ohne dass das Einzelne so sehr berücksichtigt wäre, wie bei den Wiederholungen des *περιβόητος*." Wenn wir nun aber, wie Wagner, die Niobiden lieber dem Skopas, als dem Praxiteles zuzusprechen geneigt sind, so liegt für uns doch der Hauptgrund nicht in diesen Formen, sondern in der entschieden pathetischen Auffassung des Gegenstandes, die dem Geiste des Skopas durchaus entspricht, für welche wir dagegen, auch wenn wir die Aufforderung zu einer solchen durch die Natur des Mythus vollkommen zugeben, in allem, was wir von Praxiteles wissen, kaum irgendwo einen Anknüpfungspunkt finden.

Lysippos.

Lysippos war nach den übereinstimmenden Zeugnissen des Alterthums aus Sikyon gebürtig. Die Zeit seiner Thätigkeit trifft mit der Herrschaft Alexanders des Grossen zusammen, für welchen er vielfältig beschäftigt war. Anfang und Ende derselben lassen sich indessen nicht völlig sicher bestimmen. Plinius [1]) giebt nur allgemein die 113te Olympiade an. Da aber Lysipp auch die Statue des Troïlos gemacht hatte, welcher Ol. 102 zu Olympia siegte [2]), so glaubte man seine Thätigkeit über Ol. 114 oder das Todesjahr Alexanders auf keinen Fall ausdehnen zu dürfen, indem dieselbe auch so schon den bedeutenden Zeitraum von etwa funfzig Jahren umfasste. Dabei musste freilich die Inschrift einer Statuenbasis, welche sich

1) 34, 51. 2) Paus. VI, 1, 2.

einst in Rom befand und wegen des Imperfectum ἐποίει allerdings auch erst in der römischen Epoche gemacht sein konnte, unberücksichtigt bleiben. Denn sie lautet [1]:

ΣΕΛΕΥΚΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

Seleukos aber nannte sich König erst seit Ol. 117, 1. Man half sich daher mit der Annahme, dass, wenn Lysipp wirklich eine Statue des Seleukos gemacht, dies vor der Annahme des Königstitels geschehen sein könne, und derselbe erst später auf die Statue oder deren Copie gesetzt worden sei. Doch hätte man sich dabei nur so lange beruhigen dürfen, als nicht andere Nachrichten dagegen sprachen. Nun aber scheint erstens Pausanias das Leben des Künstlers wenigstens als über Ol. 114, 2 hinausreichend anzunehmen. Denn da er [2] in der Inschrift einer Statue des Cheilon aus Patrae, einem Werke des Lysipp, die Angabe fand, derselbe sei im Kriege gefallen, so fügt er hinzu, es könne damit ebensowohl der Lamische Krieg, als die Schlacht von Chaeronea gemeint sein. Dazu kommt noch eine Erzählung bei Athenaeus [3], nach welcher Lysipp dem Kassander zu Gefallen, als er Kassandreia gründete, eine besondere Art von Thongefässen für den aus dieser Stadt in Massen ausgeführten mendaeischen Wein erfunden habe. Wollen wir dieselbe nicht gänzlich verwerfen, wozu doch an sich nicht hinreichender Grund vorhanden ist, so gewinnen wir dadurch eine Zeitbestimmung, welche uns auf Ol. 116, 1, das Jahr der Gründung von Kassandreia, zurückführt [4]. Damit steht aber auch die Zeit seiner Söhne und Schüler im besten Einklange: denn Plinius setzt deren Blüthe erst in die 121ste Olympiade. Hinsichtlich der Statue des Troïlos bleibt uns endlich immer die Annahme offen, dass Lysipp sie längere Zeit nach dem Siege gemacht habe, wie es ja auch mit einer anderen Statue von seiner Hand, derjenigen des Polydamas von Skotussa, der Fall sein musste, da derselbe bereits Ol. 93 zu Olympia gesiegt hatte [5]. Dass übrigens Lysipp ein hohes Alter erreichte, können wir daraus schliessen, dass er in einem Epigramme [6] als γέρων bezeichnet wird. Ueber das Lebensende

1) Dati vite de pittori p. 117. C. I. Gr. n. 6018. Sie wird bereits in einer handschriftlichen Inschriftensammlung des Pietro Sabino aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts auf der vaticanischen Bibliothek als in aedibus Mellini befindlich angeführt. 2) VI, 4, 4. 3) XI, p. 784 C. 4) Diod. XIX, 52. 5) Paus. VI, 5, 1. 6) Anall. III, p. 45, n. 35.

des Künstlers bemerkt Petronius [1]), er sei durch zu grosse Hingebung an die Vollendung eines einzelnen Werkes aus Mangel gestorben (Lysippum statuae unius lineamentis inhaerentem inopia extinxit). Dem widerspricht jedoch in doppelter Hinsicht, was Plinius [2]) berichtet: Lysipp habe 1500 Werke gemacht, so viele wie kein anderer, und alle von solcher Kunst, dass auch einzelne genügt hätten, ihn berühmt zu machen. Ihre Zahl sei nach dem Tode des Künstlers offenbar geworden, als der Erbe eine Sparkasse erbrochen, in welche Lysipp von der Bezahlung jedes Werkes regelmässig je einen Golddenar zurückgelegt habe. Uns sind von dieser ungeheuren Masse nur die folgenden bekannt:

Ein eherner Koloss des Zeus zu Tarent von vierzig Ellen Höhe. „Bewundernswerth ist an ihm, dass er mit der Hand zu bewegen sein soll — so ist das Gleichgewicht abgemessen — und doch von keinem Sturme erschüttert wird. Das soll auch der Künstler schon vorgesehen haben, indem er in einem mässigen Zwischenraume, wo sich der Strom des Windes hauptsächlich brechen musste, eine Säule aufstellte. Deshalb, wegen der Grösse und wegen der Schwierigkeit, ihn von der Stelle zu schaffen, hat ihn auch Fabius Verrucosus nicht angerührt, als er den Herakles auf dem Capitol von dort herüberschaffte": Plin. 34, 40. Dass der Koloss einen Zeus darstellte, sagt Lucilius (bei Nonius s. v. cubitus):

Lysippi Juppiter ista
transivit quadraginta cubita altu' Tarento.

Auch Strabo (VI, p. 278) nennt ihn, nur ohne Angabe des Künstlers, ein Bild des Zeus und den grössten aller Kolosse zunächst dem rhodischen.

Zeus aus Erz auf dem Markte von Sikyon: Paus. II, 9, 6.

Zeus Nemeios stehend, aus Erz, in seinem Tempel zu Argos: Paus II, 20, 3.

Zeus aus Erz und die Musen in einem Tempel zu Megara: Paus. I, 43, 6.

Poseidon aus Erz zu Korinth: Luc. Jupp. trag. 9.

Viergespann mit dem Sonnengotte der Rhodier, ein besonders berühmtes Werk: Plin. 34, 63. Auf dieses Werk beziehe ich auch die nach einem kurzen Zwischensatze bei

1) c. 88. 2) 34, 37.

Plinius folgenden Worte: „Nero, welcher besonders Gefallen an dieser Statue fand, liess sie vergolden. Da jedoch mit dem erhöhten Geldwerth die Anmuth der Kunst verloren ging, so zog man das Gold wieder ab; und in diesem Zustande wird sie für noch kostbarer gehalten, obgleich die Narben und Einschnitte geblieben sind, in denen das Gold haftete." Der Zwischensatz: fecit et Alexandrum Magnum multis operibus, a pueritia eius orsus, mochte von Plinius für eine zweite Recension seines Werkes an den Rand geschrieben sein, von wo er später an unrechter Stelle in den Text eingefügt wurde.

Apollo und Hermes im Streite um die Leier, aus Erz, auf dem Helikon aufgestellt: Paus. IX, 30, 1. Diese, nicht ein Dionysos, sind als Werke des Lysipp anzuerkennen nach der Emendation Sillig's: *οἱ μὲν Λυσίππου*, welche auch von den neueren Herausgebern in den Text aufgenommen ist.

Ein Dionysos aus Erz wird indessen von Lucian (Jupp. trag. 12) angeführt.

Ein Satyr zu Athen: Plin. 34, 64.

Eros aus Erz zu Thespiae, später, als der marmorne des Praxiteles aufgestellt: Paus. IX, 27, 3.

Καιρὸς, occasio, der günstige Augenblick: Erzstatue im Vorhofe eines Tempels zu Sikyon, später nach Constantinopel versetzt. Unsere Kenntniss dieses Werkes schöpfen wir aus Posidipp (Anall. II, p. 49, n. 13); Callistratus (stat. 6); Himerius (Ecl. p. 605 H.); Tzetzes (Chil. VIII, 200; X, 322); Cedrenus (ann. p. 322); Phaedrus (V, 8) und Ausonius (Ep. 12). Daraus stellt sich uns das Bild folgendermassen dar. Es war ein Jüngling von zarter Bildung mit verschämtem Blicke, dem bereits der Flaum des Bartes sprosste. Das lange Haupthaar hing nach vorn reichlich herab; hinten war der Kopf nicht förmlich kahl, hatte aber nur kurzes, nicht greifbares Haar. In den Händen trug der Gott Scheermesser und Waage. Er stand auf einer Kugel spitz mit den Fersen und war an beiden Füssen beflügelt: vgl. Welcker zu Callistratus, S. 698 flgd.

Unter den Bildern des Herakles ist das bedeutendste der Erzkoloss, welcher, ursprünglich in Tarent aufgestellt, von Fabius Maximus nach der Eroberung dieser Stadt auf das Capitol zu Rom versetzt ward: Plin. 34, 40; Strabo VI, p. 278; Plut. Fab. Max. 22. Zu Constantins Zeit musste er mit zehn andern Bildern nach Byzanz wandern, wo er im Hippodrom

aufgestellt, im J. 1202 aber von den Lateinern eingeschmolzen wurde: Anonym. n. 79; Suidas s. v. βασιλική; Nicetas Chon. p. 687 u. 859 ed. Bonn.; vgl. Heyne prisc. art. op. Constantinopoli exst. p. 11. Eine genaue Beschreibung des Werkes giebt Nicetas, der übrigens den Künstler aus Unkunde Lysimachos nennt. Der Heros sass auf einem mit der Löwenhaut bedeckten Korbe, ohne Köcher, Bogen und Keule, über sein Geschick trauernd. Der rechte Fuss und Arm waren ganz ausgestreckt, das linke Knie dagegen gebogen, und der Ellnbogen auf den Schenkel gestützt, während auf der geöffneten linken Hand das Haupt trauernd ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, das Haar dicht, die hinteren Theile fett, gewichtig die Arme. Seine Grösse war so bedeutend, dass ein um den Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes hinreichte, und das Schienbein die Länge eines Menschen hatte.

Herakles aus Erz auf dem Markte zu Sikyon: Paus. II, 9, 7.

Herakles aus Erz ganz ohne Waffen, nach einem Epigramm des Tullius Geminus (Anall. II, p. 280, n. 4), welches Spon (Misc. p. 51) auch auf einer Basis in Venedig wiederfand. Auf denselben bezieht sich wahrscheinlich ein zweites des Philippus: II, p. 226, n. 52. Da es in beiden heisst, Eros habe ihm die Waffen geraubt, so könnte man einen Herakles bei der Omphale vermuthen: doch würden von Weiberbekleidung die Dichter schwerlich geschwiegen haben.

Herakles Epitrapezios aus Erz, kaum einen Fuss hoch, von Statius (silv. IV, 6) und Martial (IX, 44—45) als im Besitz des Nonius Vindex beschrieben. Er sass auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsstücke und hielt, den Blick nach oben gerichtet, in der Rechten den Becher, in der Linken die Keule. Alexander sollte ihn auf seinen Zügen bei sich geführt, sodann Hannibal und später Sulla ihn besessen haben.

Die Arbeiten des Herakles, ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt, hatte nach Strabo (X, p. 459) ein römischer Feldherr nach Rom gebracht, weil sie an dem Orte ihrer ersten Aufstellung von Niemandem gesehen wurden.

Der eherne Herakles bei Lucian (Jupp. trag. 12) ist vielleicht keine bestimmte Statue, sondern es sollen durch seine Erwähnung wohl nur im Allgemeinen Lysippische Bilder des Heros bezeichnet werden.

Der marmorne Herakles im Palast Pitti zu Florenz, in der Stellung des farnesischen und mit der Aufschrift:

ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ

ist nur eine Copie nach Lysipp, und noch dazu eine ziemlich späte und rohe: Müll. u. Oest. Denkm. I, 38, n. 151. C. I. Gr. n. 6163.

Unter den Bildnissen verdienen die erste Stelle diejenigen des Alexander, welchen er „in vielen Werken, vom Knabenalter beginnend, darstellte": Plin. 34, 36. Bekannt ist, dass Alexander nur von Lysipp plastisch dargestellt sein wollte: Arrian exp. Alex. I, 16, 7; Plut. Alex. 4; de Alex. virt. seu fort. II, 2; Himer. orat. XIV, 14; und bei Phot. bibl. p. 611 H.; Tzetz. Chil. XI, 368; Cicero ep. ad fam. V, 12, 13; Horat. epp. II, 1, 239; Valer. Max. VIII, 2, ext. 2; Plin. 7, 125; Appul. Florid. I, p. 410 ed. Vulcan. (der irrthümlich Polyklet anstatt Lysipp nennt). Dass sich dieser Wille in Form eines Edicts ausgesprochen habe, sagen zwar mehrere, besonders unter den römischen Gewährsmännern. Doch gab es dessen ungeachtet Bilder des Alexander auch von anderen gleichzeitigen Künstlern; und wir müssen daher diese Nachricht wohl darauf beschränken, dass Alexander entweder die Bildnisse, welche er selbst machen liess, auschliesslich bei Lysipp bestellte, oder dass er nur diesem Künstler bei seinen Bildern in eigener Person sass. So viel ist indessen sicher, dass die Bilder von der Hand des Lysipp die der anderen Künstler an Lebendigkeit der Auffassung weit übertrafen. Plutarch (a. d. a. O.) beschreibt ihren Charakter folgendermassen: Der Kopf war etwas nach der linken Seite geneigt und blickte aufwärts. Das besondere Verdienst des Lysipp aber bestand darin, dass er allein diese Wendung des Nackens, das Fliessende und Feuchte des Auges richtig zu treffen und zugleich doch auch das mannhafte, löwenähnliche Aussehen zu bewahren verstand. Im Gegensatz zu dem blitztragenden Alexander des Apelles aber bildete er ihn mit dem Speer, als dem Attribute, welches ihn als Eroberer des Erdkreises am treffendsten bezeichne (de Is. et Os. 24). Wie oft er das Bild wiederholt haben mag, sind wir nicht im Stande anzugeben, so wie es auch unbestimmt ist, auf welche bestimmte Statue sich die Epigramme des Posidipp und Archelaos beziehen mögen (Anall. II, p. 49, n. 14; p. 58, n. 1). Zu einem Bilde des Alexander soll nach Statius (silv.

I, 85) ursprünglich das Ross gehört haben, welches auf dem Forum des Caesar, dem Tempel der Venus gegenüber aufgestellt, damals das Bild dieses Römers trug. Doch stehen damit die Angaben bei Sueton (Caes. 61) und Plinius (8, 64) im Widerspruch, nach welchen in diesem Rosse das von Caesar wirklich gerittene Thier von abnormer Bildung dargestellt war. — Ausserdem haben wir Nachricht von zwei Bildern, als Theilen grösserer Gruppen. Das eine derselben stand unter der Schaar von Reitern, welche bei dem ersten Angriffe in der Schlacht am Granikos gefallen und sämmtlich von Lysipp äusserst portraitähnlich dargestellt waren: Plin. 34, 64. Ihre Zahl giebt Arrian (exp. Alex. I, 16, 7) auf 25 an; womit Aristobulus bei Plutarch (Alex. 16) übereinstimmt, indem er von 34 mit Einschluss von neun Kriegern zu Fusse spricht. Wohl nur aus Versehen finden wir bei Justin (XI, 6, 13) die Zahl auf 120 gesteigert. Aus Dion in Makedonien, wo sie ursprünglich aufgestellt waren, führte sie Metellus, der Besieger des Perseus, nach Rom, und stellte sie in dem von ihm erbauten Porticus auf, welcher später den Namen der Octavia erhielt.

Eine Jagd des Alexander, bestehend aus den ehernen Bildern eines Löwen, mehrerer Hunde, des Königs, welcher mit dem Löwen im Kampfe sich befindet, und des Krateros, der ihm zu Hülfe eilt. Krateros hatte dieses Werk, wohl zum Andenken an seine Hülfsleistung, nach Delphi geweiht; und ausser Lysipp war an demselben auch Leochares thätig gewesen: Plin. 34, 64; Plut. Alex. 40.

Ein Bild des Hephaestion, des Freundes Alexanders, legten Einige fälschlich dem Polyklet bei, obwohl dieser etwa hundert Jahre früher gelebt hatte: Plin. 34, 64.

Ein Bild des Königs Seleukos ist schon früher erwähnt worden.

Das Bild des Aesop nach einem Epigramme des Agathias (Anall. III, p. 45, n. 35). Der Dichter lobt darin den Künstler, dass er den wie im Spiele überredenden Fabelerzähler über die mit ihren Sentenzen stolz gebietenden sieben Weisen gestellt habe (*στήσαο ἔμπροσθεν*). Man hat deshalb angenommen, dass Lysipp auch die Bilder dieser letzteren gemacht habe; doch scheint mir dies nicht durchaus sicher. Eine Statue, welche die Athener dem Aesop errichteten, erwähnt Phaedrus (lib. II, epil.). Ob diese

ein Lysippisches Werk war, sowie ob die noch erhaltenen Bilder des Dichters gerade auf dieses Original zurückzuführen sind, vermögen wir deshalb nicht auszumachen, weil auch von Aristodemos, einem mit Lysipp gleichzeitigen Künstler, eine Statue des Aesop angeführt wird. Vgl. übrigens Mon. dell' Inst. III, tav. 14. Ann. 1840, p. 94 sqq.

Auch die Erzstatue, welche die Athener dem Sokrates im Pompeion aufstellten, soll nach Diogenes Laërtius (II, 43) ein Werk des Lysipp gewesen sein.

Eine Erzstatue der sikyonischen Dichterin Praxilla, welche etwa Ol. 82 blühte, führt Tatian an: c. Graec. 52, p. 113 Worth.

Statuen olympischer Sieger:

Polydamas, Sohn des Nikias, aus Skotussa, berühmt wegen seiner Grösse und Stärke, siegte Ol. 93 im Pankration: Paus. VI, 5, 1; vgl. Afric. ap. Euseb.

Troïlos, Sohn des Alkinos, aus Elis, Hellanodike, siegte Ol. 102 mit dem Zweigespanne ausgewachsener Rosse und mit dem Viergespanne der Fohlen: VI, 1, 2.

Cheilon aus Patrae, siegte zweimal im Ringen: VI, 4, 4. Ueber die Zeit seines Todes s. oben.

Kallikrates aus Magnesia am Lethaeos, siegte zweimal im Waffenlaufe: VI, 17, 2.

Xenarches, Sohn des Philandrides, aus Stratos in Akarnanien, siegte im Pankration: VI, 2, 1.

Ausserdem sah man in Olympia:

Zwei Statuen des Pythes aus Abdera, wie es scheint, nicht wegen olympischer Siege, sondern von Soldaten wegen seiner kriegerischen Verdienste errichtet: VI, 14, 5.

Von allgemeinerer Art waren:

der Apoxyomenos, ein Athlet, welcher sich mit der Striegel reinigt. Agrippa hatte ihn vor seinen Thermen aufgestellt, von wo ihn Tiberius, obwohl er im Anfange seiner Regierung den Schein eines zu eigenmächtigen Auftretens vermied, in seine Gemächer versetzte: so grosses Gefallen fand er an dem Bilde. Das römische Volk war jedoch darüber so aufgebracht, dass es mit grossem Geschrei im Theater die Wiederaufstellung an seinem früheren Standorte forderte, und der Kaiser ihn wirklich herausgeben musste: Plin. 34, 62. In dem Apoxyomenos des Vatican (Mon. dell' Inst. V, t. 13. Ann.

1850, p. 223—251) besitzen wir wahrscheinlich eine Copie dieses Originals von Lysipp.

Eine trunkene Flötenspielerin: Plin. 34, 63.

Hunde und eine Jagd (von der des Alexander gesondert angeführt): ib. Zu einer ähnlichen Composition mochte ursprünglich der gefallene Löwe gehört haben, den Agrippa aus Lampsakos weggeführt und in dem Haine μεταξὺ τῆς λίμνης καὶ τοῦ Εὐρίπου (wo?) aufgestellt hatte: Strabo XIII, p. 590.

Viergespanne (quadrigae multorum generum): Plin. 34, 64.

Ein ungezäumtes Pferd von besonders lebendigem Ausdrucke, wie es die Ohren spitzt und einen Vorderfuss hebt, beschreibt ein Epigramm des Philippus (Anall. II, p. 225, n. 50). Auf dasselbe bezieht sich wahrscheinlich auch ein anderes Epigramm des Michael Psellus (Anall. III, p. 127), dem zufolge es später im Hippodrom zu Constantinopel aufgestellt war, wo es 1202 bei der Eroberung durch die Lateiner zu Grunde ging: Nicet. Chon. p. 861 ed. Bonn.

Von einer Statue mit dem Namen des Lysipp (wohl einer Copie), welche in Siena gefunden, viel bewundert, aber bald aus Aberglauben vernichtet wurde, findet sich eine kurze Nachricht bei Ghiberti: Bull. dell' Inst. 1837, p. 69. Ueber den Gegenstand der Darstellung sagt er nichts, als dass sie auf dem Fusse, auf welchem sie ruhete, einen Delphin (? uno alfino) hatte.

Was an der verwirrten Nachricht des Cedrenus (ann. p. 322) wahr sein mag, dass im Palast des Lausos zu Constantinopel sich die samische Hera von Lysipp und dem Chier Bupalos befunden habe, sind wir ausser Stande zu beurtheilen.

Falsch ist die Inschrift einer weiblichen Gewandfigur: MYRRI. LINI. LYSIPPI: Boissard ant. IV, 122. Winckelm. VI, 1, 100 und die Noten.

Unter den Werken des Lysipp muss, selbst wenn wir uns die sämmtlichen Leistungen der griechischen Kunst bis auf seine Zeit ins Gedächtniss zurückrufen, eines als durchaus neu und fremdartig erscheinen: der Kairos. Er ist das erste durchaus unzweideutige Beispiel einer reinen Allegorie. Zwar stellte schon Polygnot in seiner Nekyia einen Begriff, das Zaudern, durch den Oknos bildlich dar: aber er malt einen Mann, welcher ein Strohseil dreht, und dazu einen Esel, welcher dasselbe in demselben Maasse, wie es gedreht wird, wieder aufzehrt, also eine Handlung. Diesen Oknos dürfen wir

also mit mehr Recht eine mythologische Darstellung des Zauderns, als eine Allegorie desselben nennen. Am Kairos des Lysipp erblicken wir dagegen eine Reihe von Attributen, welche sich nicht mit einer bestimmten Handlung verbinden, auch nicht das, was sie sind, bedeuten, sondern durch die etwas nicht in ihnen selbst liegendes angedeutet werden soll. Zeus hat den Blitz, Apollo den Bogen, um ihn, je nachdem die Handlung es erheischt, zu gebrauchen; der Kairos hält die Waage, um anzudeuten, dass das Zünglein der Waage stets schwankt; denn, wie Welcker passend citirt:

Auf des Glückes goldner Waage
Steht die Zunge selten ein,
Du musst steigen oder sinken.

Ein zweites Attribut bedeutet, dass das Glück auf der Schärfe des Scheermessers steht; das lange Haar, dass man die Gelegenheit beim Schopf ergreifen muss u. s. w. Allen diesen Beziehungen liegt nicht etwas wirkliches, sondern lediglich ein Vergleich zu Grunde. Dieser kann allerdings zuweilen sehr geistreich und schlagend sein. Allein nicht ohne Grund sagt das Sprichwort, dass jeder Vergleich hinke; und die Kunst vermag daher auf diesem Wege nirgends in sich nothwendige und dadurch allgemein gültige Formen zu erreichen. In das Lob, welches Callistratus dieser Statue ertheilt, soweit es sich auf die Erfindung und nicht auf die Ausführung bezieht, können wir daher nicht einstimmen. Vielmehr erkennen wir in derselben das Erzeugniss einer unkünstlerischen Reflexion: unkünstlerisch, weil sie die Formen, durch welche die Kunst sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas anderem misbraucht als diese durch sich selbst darzustellen vermögen.

Wir fragen jetzt: ist die Erfindung dieses Werkes eine vereinzelte Verirrung? ist sie charakteristisch für die künstlerische Entwickelung des Lysipp? oder ist sie überhaupt nur ein Zeichen der gänzlich veränderten Anschauung der Kunst und des Lebens zu seiner Zeit? Seine Werke mögen antworten. Plinius, dessen Absicht es war, gerade die vorzüglichsten derselben anzuführen, nennt in der Hauptstelle nur ein einziges Götterbild: den Sonnengott, und zwar ist dieses eine quadriga cum Sole Rhodiorum, so dass sich die Behauptung aufstellen liesse, das Gespann sei künstlerisch mindestens eben so wichtig gewesen, als der Gott. Der Zeus und der

Herakles der Tarentiner verdanken ihre Erwähnung bei Plinius, wie bei anderen Schriftstellern der Alten, zumeist ihrer kolossalen Grösse. Ausserdem werden einige Götterbilder hie und da genannt, aber ohne eine besondere Auszeichnung, welche erlaubte, bei ihnen gerade das Verdienst einer eigenthümlichen Auffassung vorauszusetzen: denn die Statuen des Herakles werden wir nicht als Götterideale im strengen Sinne gelten lassen dürfen. Wie ihn Lysipp darstellte, war er vor Allem ein Bild körperlicher Kraft.

Auf diese beiden Thatsachen, einer Seits, dass seine Götterbilder weder durch geistige Vorzüge, noch durch Neuheit der Auffassung die Aufmerksamkeit der Alten in Anspruch nahmen, und anderer Seits, dass der einzige Versuch, etwas durchaus Neues zu schaffen, der Kairos, ein misglückter genannt werden muss, gründen wir nun die Behauptung, dass dem Lysipp überhaupt diejenige künstlerische Phantasie gefehlt habe, welche zur Schöpfung geistiger Ideale nothwendig war, welche namentlich den Ruhm des Phidias ausmachte. Aber wir haben gesehen, dass auch das physische, animalische Leben in der Kunst zum Ideal erhoben, rein von der idealen Seite erfasst und dargestellt werden kann. Die Werke des Myron lieferten uns den Beweis. An diese aber hier noch besonders zu erinnern, zwingen uns verschiedene Gründe. Die ἔμπνοα, vivida signa dieses Künstlers laden zu einer Vergleichung mit denen des Lysipp ein, wenn es nach Properz (III, 7, 9) heisst:

Gloria Lysippi est animosa effingere signa.

Die taumelnde Flötenspielerin dieses letzteren erscheint wie ein Seitenstück zu der trunkenen Alten des Myron; das ungezäumte Pferd des einen stellt sich durch seine Lebendigkeit der Kuh des anderen zur Seite. Jene berühmte, ihre Wunden leckende Hündin aber, ein Wunder der Kunst wegen der indiscreta veri similitudo [1]), durften wir nicht einem der beiden Künstler lieber, als dem anderen beilegen: so sehr schien das ihr gespendete Lob beiden auf gleiche Weise zu gebühren. Und dennoch werden wir auf die Frage, ob die Aehnlichkeit zwischen Myron und Lysipp auf einer tieferen geistigen Verwandtschaft beruhe, ob sie eine durchgreifende, vollständige

1) Plin. 34, 38.

sei, verneinend antworten müssen. Wir verweisen auf den Ladas, den Diskobol des Myron: Werke von dieser Lebendigkeit der Bewegung, in welchen auch der kleinste Theil dem Zwecke untergeordnet erscheint, einen einzigen scharf abgegrenzten Moment einer bestimmten Handlung zu verkörpern, finden wir unter denen des Lysipp nicht. Denn wir müssen wohl unterscheiden zwischen dem Ausdruck der Wahrheit, der lebendigen Natürlichkeit in der äusseren Erscheinung und dem Ausdruck des Lebens in den flüchtigsten, aber darum nicht minder scharf ausgeprägten Aeusserungen seiner Thätigkeit. Wenn zur Darstellung des ersteren eine scharfe Beobachtungs- und Auffassungsgabe genügen mag, so wird für das zweite ausserdem noch die regste Einbildungskraft, eine nicht nur receptive, sondern rein productive Geistesthätigkeit nothwendig vorausgesetzt. Diese aber vermissen wir an Lysipp, wenn nicht gänzlich, doch in der Ausdehnung, dass sie für eine charakteristische Eigenschaft des lysippischen Geistes gelten könnte.

Unsere Vergleichungen noch auf einen dritten Künstler auszudehnen, werden wir durch Quintilian (XII, 10, 9) veranlasst, indem derselbe den Lysipp mit Praxiteles wegen des gelungenen Ausdruckes der Wahrheit zusammenstellt: ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant. Das Wesen dieser veritas bei Praxiteles glaubten wir besonders in dem naturgetreuen Nachbilden der Oberfläche des Körpers zu erkennen. Diese Behandlungsweise stand aber mit der Vorliebe des Künstlers für zarte jugendliche und weibliche Gestalten im engsten Zusammenhange, welchen durch die sanft vermittelten Uebergänge, die Weichheit und Rundung aller Formen ein hoher Grad sinnlichen Reizes verliehen werden sollte. Ohne hier schon untersuchen zu wollen, wie weit die Künstler in ihren Grundanschauungen verwandt sein mochten, wage ich doch zu behaupten, dass die Eigenschaft der veritas in ihrer Anwendung bei Lysipp eine wesentlich andere sein musste, als bei Praxiteles. Dies lehren schon die Gegenstände, an welchen Lysipp seine Kunst vorzugsweise übte.

Frauengestalten bildete er nur ausnahmsweise: denn die trunkene Flötenspielerin wird niemand in Anschlag bringen, wo es sich zunächst um den Begriff reiner Weiblichkeit handelt. Die Statue der Praxilla zu machen, konnte er durch

seine Landsmannschaft mit ihr veranlasst werden. Ausserdem werden nur noch Bilder der Musen genannt, bei deren Darstellung sinnlicher Reiz jedenfalls nicht die Hauptsache war. Zartere Jünglingsgestalten kennen wir ebenfalls nur wenige, einen Eros, einen Dionysos und, diesem verwandt, den Kairos. Was wiegen aber diese gegen ganze Reihen von Statuen des Zeus, des Herakles, olympischer Sieger, gegen die Schaar von fündundzwanzig Reitern, gegen die vielen Bilder Alexanders? An diese schliessen sich ferner an: ein Poseidon, ein Apollo mit Hermes im Wettstreite, der Sonnengott auf einer Quadriga, der Apoxyomenos, einzelne Portraits. Daneben erscheinen als eine besondere Klasse die Thierbildungen: die Rosse der Reiter und der Wagen, das besonders berühmte ungezäumte; die Hunde bei der Jagd und dazu natürlich auch andere jagdbare Thiere, wie der zusammengestürzte Löwe zu Lampsakos. Ueberall bewegen wir uns hier unter Darstellungen, welche von denen seines Zeitgenossen Praxiteles durchaus verschieden sind, und uns daher verbieten, den Lysipp als einen dem Praxiteles verwandten Künstler aufzufassen.

Indem wir bisher in mehr negativer Weise das Wesen der lysippischen Kunst zu begrenzen versuchten, haben wir uns zu einer positiven Beurtheilung bereits den Weg gebahnt. Wir beginnen dieselbe mit einem Blicke auf den Entwickelungsgang des Künstlers. Zufolge der Angabe des Duris (bei Plinius 34, 61) soll Lysipp nicht Schüler eines anderen Künstlers, sondern ursprünglich Metallarbeiter (aerarius) gewesen sein und den Muth, sich in der bildenden Kunst zu versuchen, erst durch eine Antwort des Malers Eupompos gefasst haben, welcher die Frage, wen unter den Früheren er sich zum Vorbilde genommen, dadurch beantwortet habe, dass er unter Hindeutung auf eine versammelte Volksmenge äusserte: die Natur selbst sei nachzuahmen, nicht ein Künstler. Lysipp war also Autodidakt. Allein ein Reichthum von Musterwerken griechischer Kunst stand schon vor seiner Zeit vollendet da; ihrer Anschauung und ihrer Einwirkung vermochte er unmöglich sich gänzlich zu entziehen. Darauf mag Varro [1]) hindeuten wollen, wenn er sagt: nicht die schlechten Beispiele der Früheren, sondern ihr wahres künstlerisches Verdienst habe sich Lysipp

1) de l. l. IX, §. 18.

zum Muster genommen. Doch am besten belehrt uns darüber Lysipp selbst, indem er nach Cicero [1]) den Doryphoros des Polyklet seinen Lehrer nannte. Sonach haben zur Bildung des Künstlers seine eigene Persönlichkeit, das Muster des Polyklet, und endlich als ein drittes Moment gewiss auch die ganze Geistesrichtung seiner Zeit zusammengewirkt.

Im Gegensatz zu Skopas und Praxiteles ist es gewiss von Bedeutung, dass wir in Lysipp wieder einmal einen Künstler finden, welcher ausschliesslich in Bronze bildet. Denn ausser den Werken, bei welchen wir es besonders angemerkt haben, waren auch alle diejenigen, welche Plinius anführt, in diesem Stoffe gearbeitet. Hierin zeigt sich deutlich ein Anschliessen an das Vorbild des Polyklet und der ganzen argivisch-sikyonischen Schule, von welcher, wie wir gesehen haben, der Marmor nur ausnahmsweise angewendet wurde. Dass Lysipp aber in seiner Jugend die Metallarbeit als Handwerk betrieb, werden wir für die spätere Künstlerlaufbahn nicht gering anschlagen dürfen. Das Praktische, rein Technische musste ihm dadurch geläufiger sein, als anderen Künstlern, und diese Gewandtheit bewährt sich auch später in Ueberwindung der Schwierigkeiten, welche von der Bearbeitung kolossaler Figuren unzertrennlich sind. Auch die argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus, welche nach Plinius [2]) eine Eigenthümlichkeit seiner Werke bilden, scheinen, selbst wenn sie wesentlich auf Feinheiten der Form beruhen, doch nicht ohne grosse Vollendung der technischen Durchführung bestehen zu können; und wie Polyklet der Vollender der Toreutik heisst, so werden wir annehmen dürfen, dass auch auf diesem Gebiete Lysipp's Streben gewesen sein wird, mit der Vortrefflichkeit seines Vorbildes zu wetteifern.

Die Gegenstände seiner Werke haben wir bereits unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet. Hier müssen wir auf sie nochmals wegen ihres Verhältnisses zu denen des Polyklet zurückkommen. Wie dieser seinen Ruhm durch den Doryphoros und ähnliche jugendlich kräftige Gestalten begründete, so tritt auch unter den Werken des Lysipp eine ganze Klasse von durchaus verwandtem Charakter in den Vordergrund. Nur bewegte er sich in diesem Kreise nicht mit der Einseitigkeit,

1) Brut. 86. 2) 34, 65.

aus welcher die Alten seinem Vorgänger einen gelinden Vorwurf machen: in den Bildern des Herakles zeigt er die männliche Kraft in ihrer höchsten Entwickelung; in denen des Zeus und Poseidon nähert er sich sogar der Grenze des Alters, welche den Mann vom Greise scheidet. Eben so wenig beschränkt er sich auf die einförmig ruhigen Stellungen, und namentlich seine Jagdscenen sind ohne lebhaft bewegte Figuren kaum denkbar. Nehmen wir dieses zusammen, so sollte man glauben, dass die Kunst des Lysipp vor der des Polyklet sich durch den Charakter grossartiger Kraft und Gewaltigkeit ausgezeichnet habe. Allein hier tritt uns ein Zeugniss des Plinius [1]) in den Weg, welcher von Euthykrates, dem Sohne und bedeutendsten Schüler des Lysipp, sagt: is constantiam potius imitatus patris quam e l e g a n t i a m, austero maluit genere quam iucundo placere. Was kann aber wohl dieses austerum genus anderes bezeichnen sollen, als ein Zurückgehen auf den strengen Ernst der älteren Kunst, wie er bei Polyklet als decor bezeichnet wird? So erscheint also trotz grösserer und lebhafterer Aeusserungen von Kraft, trotz des gewichtigeren Alters mancher Gestalten die Kunst des Lysipp, der polykletischen und ihren unbärtigen, mässig kräftigen Jünglingen gegenüber, als die elegantere, mehr Gefallen erweckende. Dieser Widerspruch kann seine Erklärung sicher nur darin finden, dass beide Künstler verwandte Gegenstände in durchaus verschiedener Weise auffassten und durchführten.

Vergegenwärtigen wir uns daher zuerst polykletische Gestalten in ihrem äusseren Erscheinen. Ihnen eigenthümlich war es, dass der Körper auf e i n e m Schenkel ruhete. Im Verhältniss zur früheren Zeit war diese Neuerung ein Fortschritt zu grösserer Leichtigkeit: an sich aber gewährt sie den Eindruck der Festigkeit und Sicherheit, der in sich abgeschlossenen Ruhe. Der Körper erscheint im vollkommensten Gleichgewichte auf kräftiger Grundlage aufgebaut. Zur Vergleichung damit bietet sich uns unter den lysippischen Werken vor allen der Apoxyomenos in der vaticanischen Nachbildung dar. Allerdings ist in diesem der Vortheil, welchen die fast vollständige Entlastung des einen Fusses für die Composition darbietet, keineswegs aufgegeben; aber auch der andere Fuss ist nicht

1) 34, 66.

dermassen in Anspruch genommen, dass auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper gerade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht; und es war nöthig, die Spitze des anderen Fusses ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äussern im Stande sei. Dadurch aber erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniss des einen Augenblickes, welches im nächstfolgenden bereits einer Veränderung unterworfen sein kann. An der Stelle der Ruhe finden wir also Beweglichkeit, welche den Eindruck der Leichtigkeit erzeugt. Wo aber Lysipp vollkommene Ruhe darzustellen beabsichtigte, da liess er eben den Körper nicht in sich selbst ruhen, sondern schlug den von Praxiteles betretenen Weg ein, indem er die Füsse dadurch entlastete, dass er den Arm oder die Achsel zum Stützen des Oberkörpers in Anspruch nahm. Den Beleg liefert der pittische, sowie der mit ihm vollkommen übereinstimmende farnesische Herakles des Glykon. Mit der Anmuth praxitelischer Gestalten lässt sich die Haltung dieser Figuren allerdings nicht vergleichen. Betrachten wir sie indessen denjenigen gegenüber, welche der Ruhe doch nur in soweit geniessen, als dieselbe durch die möglichste Schonung der eigenen Kraft ohne Unterstützung von aussen erreicht werden kann, so lässt sich nicht verkennen, dass in ihnen auch jeder Schein einer Anstrengung noch weit sorgfältiger vermieden ist. Denn die bei der Bewegung betheiligten Kräfte erscheinen nicht nur für den Augenblick ausser Thätigkeit gesetzt, sondern in derjenigen Abspannung, welche ihnen sowohl von der vorhergehenden Anstrengung die vollste Erholung vergönnt, als für jede nachfolgende sich zu ergänzen und zu erneuen Gelegenheit bietet.

Mehr noch, als in den Stellungen, zeigt sich aber bei Lysipp ein Abgehen von den Regeln des Polyklet in den Proportionen. Wir erhalten darüber ausführliche Belehrung durch Plinius [1]: „Zu der weiteren Ausbildung der Kunst soll Lysipp sehr bedeutend beigetragen haben, indem er den Charakter

1) 34, 65.

des Haares ausdrückte, die Köpfe kleiner machte, als die Alten, die Körper schlanker und magerer, damit dadurch der Wuchs der Bilder höher erscheine. Die lateinische Sprache hat keinen passenden Ausdruck für die Symmetrie, welche er auf das Sorgfältigste beobachtete, indem er auf eine neue, noch nicht dagewesene Art die quadraten Statuen der Alten veränderte; und er pflegte zu sagen, von diesen seien die Menschen gebildet, wie sie seien, von ihm, wie sie zu sein scheinen." Dieses Urtheil steht offenbar mit demjenigen, welches Plinius über Polyklet aus Varro anführt, im engsten Zusammenhange, und auch wir müssen des richtigen Verständnisses wegen nochmals auf Polyklet zurückkommen.

Die Proportionen dieses Künstlers beruhten auf der Annahme eines mittleren Maasses. Er vermied das Plumpe, Schwere, aber eben so das Zierliche, Leichte. Seine Körper sollten durch ihr Gewicht einer freien, ungehemmten Entwickelung ihrer Kräfte nicht hinderlich werden; aber eben so wenig sollte ihnen zu einer nachdrücklichen Aeusserung derselben das Gewicht mangeln. Die nachfolgende Zeit verlangte, Kräftigkeit mit grösserer Leichtigkeit gepaart zu sehen. Das Mittel, um zu diesem Zwecke zu gelangen, kann nach einem einfachen mechanischen Gesetze nur darin gefunden werden, dass das Volumen der wirkenden Kräfte, hier also die Masse des Körpers, an Umfang verringert wird, aber trotzdem zu einer gleich starken Aeusserung seiner Thätigkeit befähigt bleiben muss. Diese Aeusserung beruht im menschlichen, wie im thierischen Organismus auf der Thätigkeit der Muskeln. Sollte also nicht eine der beabsichtigten gerade entgegengesetzte Wirkung erreicht werden, so durfte der Künstler diese ihre Bedeutung nicht schmälern. Es blieb daher nur übrig, in der Anlage der Basis, auf welcher die Muskeln sich bewegen, dem Knochengerüste, eine wesentliche Umgestaltung eintreten zu lassen. Einen ersten Versuch in dieser Richtung hatte, wie wir früher sahen, Euphranor gemacht. Aber er beschränkte sich, die Maasse der Brust und des Leibes in der Breite zu verringern und zusammenzuziehen, was die nothwendige Folge haben musste, dass Arme und Beine, sowie der Kopf, wenn ihre Verhältnisse unverändert blieben, dem Auge zu gross und zu massig erschienen, als dass ihnen von der geschwächten Mitte des Körpers noch hinlängliche Kräfte der Bewegung zugeführt

werden könnten, oder diese Mitte ihnen noch eine hinlängliche Stütze zu gewähren vermöchte. Und so erschien Euphranor in der That in univeristate corporum exilior, capitibus articulisque grandior [1]). Erst Lysipp erkannte hier das Gesetz, dass Arme und Beine nur dann mit dem übrigen Körper sich im Gleichgewicht befinden würden, wenn auch ihnen eine grössere Schlankheit, nicht durch eine Schmälerung ihrer Stärke, sondern durch eine grössere Ausdehnung in der Länge verliehen werde. Plinius zwar spricht diesen Satz nicht in der hier gegebenen Fassung aus; seine Richtigkeit ergiebt sich indessen aus dem Gegensatz, in welchem sich das Lob des Lysipp zu dem Tadel des Euphranor befindet; und wem etwa noch ein Zweifel übrig bleiben sollte, der wird sich auch hier durch den Augenschein, den vaticanischen Apoxyomenos, belehren lassen können. Denn der eigenthümliche Charakter dieser Statue beruht gerade in der Schlankheit aller ihrer Glieder. Diese aber ermöglicht überall Leichtigkeit, Schnelligkeit, Geschmeidigkeit der Bewegung; und durch diese Eigenschaften wird hinreichend ersetzt, was dem Körper etwa an Gewicht abzugehen scheint.

Anders, als mit den Armen und Beinen, verhält es sich mit dem Kopfe. Schlanker, etwa in der Weise wie ein Schenkel, vermag dieser Theil des Körpers nicht gebildet zu werden. Soll er also nicht zu schwer auf dem Körper lasten, so wird dies nur auf dem von Lysipp eingeschlagenen Wege erreicht werden können, nemlich durch Verkleinerung seiner gesammten Masse. Hier aber zeigt sich auch zuerst deutlicher, wie durch die Veränderungen Lysipp's in den Proportionen die sichere Grundlage, welche der Kunst ein festes, auf mathematischen Verhältnissen beruhendes System zu gewähren vermochte, wesentlich geschmälert wurde. Zwar wird bei der vermehrten Schlankheit der Figuren auch die Verkleinerung des Kopfes in einem gewissen regelmässigem Verhältnisse stattfinden müssen. Allein in den einzelnen Fällen wird sich der Künstler doch mehr von dem Eindrucke, von der äusseren Gesammtwirkung bestimmen lassen, als von einem festen Gesetze, wie es der Kanon des Polyklet bot: das leitende Princip ist nicht mehr in dem ἔμμετρον, sondern in dem σύμμετρον zu suchen. Das

1) Plin. 35, 129.

Verdienst des Lysipp ist also mehr ein persönliches, als ein allgemeines: symmetriam diligentissime custodit, er weiss durch feine Beobachtung immer das richtige Maass zu treffen; dass er hingegen ein streng gegliedertes, auf jeden einzelnen Fall anwendbares System theoretisch aufgestellt habe, wird nirgends gesagt; und einzelne Verirrungen späterer Zeit, wie z. B. Köpfe, die etwa nur ein Zehntheil der Figur messen, bekunden es deutlich, dass Lysipp es unterlassen hat festzustellen, bis zu welcher Grenze überhaupt auf dem von ihm betretenen Wege vorzuschreiten erlaubt sei.

Ueber die Behandlung der Formen im Einzelnen stehen uns nicht so reiche Nachweisungen zu Gebote, wie in der obigen Stelle des Plinius über die Proportionen. In dieser selbst wird nur ein Punkt, die Behandlung des Haares, kurz erwähnt, jedoch nicht genau angegeben, worin eigentlich die Neuerung bestand. Auch hier werden wir daher die frühere Zeit zum Vergleich herbeiziehen müssen. Von Pythagoras nemlich hiess es, dass er capillum diligentius expressit. Dieser Künstler aber befand sich der typisch-conventionellen Behandlung der archaischen Epoche gegenüber, aus welcher ein Uebergang zu einer rein naturalistischen Auffassung nirgends nachweisbar war. Vielmehr dürfen wir bei ihm diejenige Art der Darstellung erwarten, welche man in der neueren Kunstsprache eine stylisirte zu nennen pflegt; eine solche, welche von dem Aeusseren der Erscheinung abstrahirt und das Haar mehr in denjenigen Gliederungen und Massen zu bilden sucht, welche die eigenthümliche Natur desselben gewissermassen als nothwendig und gesetzmässig vorschreibt. Für die Beurtheilung der weiteren Entwickelung durch Lysipp sind wir wieder fast ausschliesslich auf den Apoxyomenos angewiesen. In dieser Statue liegt das kurzgeschnittene Haar weder eng am Schädel an, noch theilt es sich in regelmässig abgemessene Partien, welche, in bestimmter Beziehung zu einander, sich wiederum dem Ganzen systematisch unterordneten. Jede der einzelnen kleinen Massen steht vielmehr für sich, und wird in ihrer Lage und Bewegung höchstens ganz mechanisch von der ihr zunächst benachbarten bedingt. Diese ganze Behandlungsweise geht aber nicht von einer tieferen Anschauung der Natur des Haares und seines Wuchses aus, sondern von der reinen Beobachtung dessen, was gerade in der Wirklichkeit erscheint.

Als Eigenschaften der lysippischen Werke würden jetzt noch die veritas, welche Quintilian [1]), und die argutiae operum, welche Plinius ihm beilegt, näher zu betrachten sein. Doch werden wir zu einem sicheren Urtheil über dieselben nicht gelangen können, ohne zuvor uns mit den allgemeinen Ansichten des Künstlers über künstlerische Darstellung näher bekannt gemacht zu haben. Wir kehren deshalb noch einmal zu jener längeren Stelle des Plinius zurück, und wenden uns zu dem Ausspruche, durch welchen Lysipp selbst die tiefere Bedeutung, den Grund und den Zweck seiner Neuerungen charakterisiren zu wollen scheint: volgoque dicebat ab illis (antiquis) factos, quales essent homines, a se, quales viderentur esse. Den Sinn dieser Worte ausführlich zu erörtern, erweist sich auch darum als nothwendig, weil ein Gelehrter, wie O. Müller [2]), die Behauptung aufgestellt hat: sie beruhten in ihrer jetzigen Fassung auf einem Missverständnisse, welches zuerst zu beseitigen sei, wenn sie überhaupt einen Sinn geben sollten. Er glaubt nemlich, „dass Plinius hier, wie öfter, das griechische Original, welches er in der ganzen Stelle ausdrückt, nicht genau wiedergiebt. Lysippos sagte etwa: *οἱ μὲν πρὸ ἐμοῦ τεχνῖται ἐποίησαν τοὺς ἀνθρώπους οἷοί εἰσιν, ἐγὼ δὲ οἵους ἔοικεν εἶναι*, und Plinius, statt zu übersetzen: quales esse convenit oder par est, dachte an das gewöhnlichere videtur. Lysippos wollte also sagen: die Früheren zogen ihre Regeln blos von der Natur ab, ich folge zugleich einem Begriffe von der Menschengestalt, der ausser der Erfahrung steht, einem Ideale." Zu bemerken ist hier zunächst, dass nicht Plinius der Uebersetzer ist, sondern Varro, aus welchem Plinius an dieser Stelle schöpfte [3]). Diesen aber werden wir schon weniger, als Plinius, einer Nachlässigkeit oder eines Irrthums in der Uebersetzung zu beschuldigen geneigt sein, zumal wenn es sich zeigt, dass die Worte, wie sie überliefert sind, einen keineswegs verwerflichen Sinn geben.

Es sei mir erlaubt, hier nochmals an das zu erinnern, was schon bei Gelegenheit des Phidias über die besondere Beobachtung optischer Gesetze in der Architektur bemerkt wurde: dass nemlich die Theile, welche dem Auge gleich er-

1) XII, 10, 9. 2) Kl. Schr. II, S. 331. 3) vgl. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 128 flgd.

scheinen sollen, durchaus nicht immer wirklich gleich sind, sondern je nach der verschiedenen Stelle, welche sie einnehmen, in ihren Maassen von einander abweichen. Die Ecksäulen z. B. müssen, um mit denen in der Mitte von gleicher Stärke zu erscheinen, eine grössere Stärke haben, weil das vollere, von mehreren Seiten sie umgebende Licht das Volumen für das Auge verringert. So ist aber auch das Auge bei der Betrachtung des Menschen vielfach der Täuschung unterworfen, wie ein Jeder beobachten kann, wenn er z. B. von einem niedrigen Standpunkte aus eine Gestalt über dem Horizont sich in der reinen Luft absetzen sieht. Wir haben ferner darauf hingewiesen, wie das Erz als undurchsichtiger Stoff weit weniger Licht in sich aufnimmt, als der Marmor, wie daher eine und dieselbe Form in dem einen Stoffe voller, in dem anderen magerer erscheinen wird. Nehmen wir also einmal an, dass Polyklet ohne Rücksicht auf die durch das Auge bedingte Täuschung, sowie ohne Rücksicht auf den Stoff, in welchem er die Form darstellte, rein das absolute Maass, wie er es gemessen (ad exemplum) [1]), in seinen Bildungen wiedergegeben habe, so wird die Folge gewesen sein, dass seine Körper im Erz zwar nicht voller und massiger waren, als in der Natur, aber voller und massiger erschienen, als die wirkliche Natur sie dem Auge zeigte. Gerade das Entgegengesetzte war es, was Lysipp zu erreichen strebte: er weicht von den positiven Verhältnissen der Körper ab, und überlässt es der Beurtheilung des Auges, nach dem Scheine die Maasse zu bestimmen; er sucht diesen Schein auch auf die Darstellung der Gestalt im Stoffe zu übertragen. So konnte er mit Recht sagen: er bilde die Menschen nicht, wie sie seien, sondern wie sie zu sein scheinen. Gern will ich dabei Müller zugestehen, „dass sich damals, wie in allen Dingen, so auch in der Kunst, der vom Schönen gesättigte und übersättigte Geschmack der Hellenen schon vom Einfachen und Natürlichen abzuwenden anfing, und dass darum die Künstler nicht mehr, wie früher, in den Gymnasien mit unbefangenem Sinne die herrlichsten Formen und vollkommensten Proportionen suchten, sondern nach eigener Willkür ein System schufen, welches den erwähnten Sinn durch Neuheit blendete und entzückte — den (fälschlich soge-

1) Varro bei Plin. 34, 56.

nannten) Idealstyl der griechischen Kunst." Aber, was Lysipp that, war doch immer nur ein erster, wenn auch ein bedeutender Schritt nach dieser Richtung hin. Er folgte noch nicht „einem Begriffe von der Menschengestalt, der ganz ausser der Erfahrung liegt." Allerdings aber konnte sein Bestreben, an die Stelle der Wirklichkeit und Wahrheit den Schein derselben zu setzen, zu dem Glauben verleiten, dass die Kunst sich über die Wirklichkeit zu erheben und eine jenseit der Natur liegende Schönheit zu erreichen vermöge.

Doch wir haben hier noch nicht zu untersuchen, was das Beispiel des Lysipp auf die nachfolgenden Künstler wirkte, sondern vielmehr, auf welchen Ursachen seine eigene künstlerische Entwickelung beruhte. Wir müssen dabei zu dem Anfange unserer Untersuchung zurückkehren. Wir suchten dort nachzuweisen, dass eine hohe Genialität im Schaffen idealer Gestalten dem Lysipp nicht eigen war. Auch fanden wir, dass er trotz der unermesslichen Fruchtbarkeit sich doch bei der Wahl der Gegenstände innerhalb sehr bestimmter Grenzen bewegte. Vor Allem war es die kraftvolle Jünglings- und Mannergestalt, welche er darzustellen liebte, und zwar ebensowohl in ihrem heroischen oder athletischen Charakter, als in portaitmässigen Bildungen. Bei den letzteren wollen wir hier noch einen Augenblick verweilen: denn gerade unter ihnen finden sich drei von einer besonders ausgesprochenen Eigenthümlichkeit: die des Alexander, des Sokrates und des Aesop. Es ist bekannt, dass der Kopf des ersteren in Haltung und Ausdruck gewisse Unregelmässigkeiten zeigte. Gerade deshalb aber schätzte dieser Herrscher seine Bildnisse von der Hand des Lysipp so hoch, weil dieser Künstler allein es verstand, in ihnen trotz, ja vielleicht vermittelst eines strengen Festhaltens an diesen fast krankhaften Eigenthümlichkeiten auch das geistige Wesen, das ἦϑος, den Ausdruck des Mannhaften, Löwenähnlichen, der ἀρετή, also den lebendigsten Ausdruck der Individualität wiederzugeben. Die Portraits des Sokrates und des Aesop aber haben das unter einander gemein, dass in ihnen mit unschönen körperlichen Formen ein hoher Grad geistigen Ausdrucks verbunden erscheint. Zwar wage ich nicht, die vorzügliche Statue des Aesop in Villa Albani auf Lysipp zurückzuführen. Aber betrachten wir auch alle sonst bekannten Bilder dieses Fabeldichters ganz im Allgemeinen, so finden

wir überall die körperliche Gebrechlichkeit mehr oder minder angedeutet und mit ihr den geistigen Charakter nicht nur in Harmonie, sondern eigentlich erst aus ihr entwickelt. Dass Lysipp den Aesop nicht nach dem Leben bilden konnte, thut hier nichts zur Sache. Ja, wir müssen gerade deshalb um so mehr die feine Individualisirung des Ausdrucks bewundern. Vergleichen wir nur das ebenfalls erdichtete Portrait des Homer, so wird uns dieses an die Bemerkung des Plinius bei Gelegenheit des Perikles von Kresilas erinnern, dass in solcher Auffassung die Kunst nobiles viros nobiliores bilde: so durchaus ideal ist dieses Portrait erfasst. Bei dem Aesop dagegen glauben wir einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehen, wie sie diesen krüppelhaften Gestalten nicht selten im Leben eigen sind. An diese Bemerkungen liessen sich leicht ähnliche über die Thierbildungen des Lysipp anreihen, deren lebensvoller Ausdruck die Bewunderung des Alterthums erregte. Doch genügt auch das Gesagte, um auf den Satz hinzuleiten: dass wir als den Grundzug in dem künstlerischen Charakter des Lysipp die schärfste Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit anerkennen müssen. Wie aber derselbe für das Wesen seiner Kunst so durchaus entscheidend werden konnte, das wird sich vollständig erst dann erklären lassen, wenn wir uns nochmals erinnern, auf welchem Wege er sich zu so hoher Vortrefflichkeit emporarbeitete.

Es ist eine häufiger wiederkehrende Thatsache, dass der Autodidakt bei der Betrachtung der Natur weniger auf die inneren Bildungsgesetze derselben, als auf die äussere Erscheinung, und, besonders in den ersten Stadien seiner Entwickelung, weniger auf diese in ihrer Gesammtheit, als auf Einzelnheiten derselben seine Aufmerksamkeit richtet. Er wird seine künstlerische Aufgabe um so vollständiger zu erfüllen meinen, je mehr er die Summe dessen, was er in der Natur im Einzelnen beobachtet hat, in seinen Werken wirklich darstellt. Es kann daher keineswegs gewagt erscheinen, wenn wir auch bei Lysipp die Möglichkeit eines ähnlichen Entwickelungsganges annehmen. Bringen wir aber damit die Schärfe seiner Auffassungsgabe in Verbindung, so erklärt sich uns zuerst in der ungezwungensten Weise, wie die argutiae operum

custoditae in minimis quoque rebus gerade an den Werken des Lysipp besonders hervorgehoben werden. Sie können in nichts anderem bestehen, als in denjenigen Feinheiten, sei es der Bewegung, sei es der Bildung einzelner Formen, in welchen häufig die feineren Eigenthümlichkeiten eines Charakters ihren besonderen Ausdruck finden. Ihre consequente Durchführung aber musste nothwendig zu der von Quintilian gerühmten veritas führen, der Naturwahrheit, sofern sie auf einer treuen Nachbildung der Formen beruht, wie sie dem beobachtenden Auge erscheinen, nicht wie sie ihrem Wesen und ihrem Zwecke nach durch die Erforschung ihres Bildungsgesetzes erkannt werden. Sie so bestimmt nur auf das Aeussere der Form zu beziehen, kann, wenn wir auf den blossen grammatischen Sinn des Wortes sehen, vielleicht gewagt erscheinen. Doch gewinnt diese Deutung ihre Bestätigung durch die Vergleichung analoger Erscheinungen gerade in der Zeit des Lysipp. Namentlich ist in dieser Beziehung wichtig, was von seinem eigenen Bruder erzählt wird, er habe Portraits gemacht, indem er die Maske über den lebenden Körper in Gyps formte, und den daraus genommenen Wachsausguss nur einigermassen retouchirte. Hier sehen wir also das Streben nach veritas, in welchem ihm sein Bruder vorangegangen war, bis zum Extrem verfolgt. Wenn nun Lysipp sich nicht so weit verirrte, so werden wir dies zum Theil dem Einflusse zuschreiben müssen, welchen auf ihn noch die ältere Kunst, namentlich das Vorbild des Polyklet ausübte. Gerade wenn er als Autodidakt, wie wir vermutheten, vom Aeusseren und Einzelnen ausging, musste ihn die Geschlossenheit eines Systems, wie des polykletischen, besonders anziehen, weil er in ihm erkannte, wie hier das Einzelne im Zusammenhange erst Werth erhielt. Doch konnte ihn dies noch nicht bestimmen, sofort aufzugeben, was er an Erfahrungen durch eigene Studien gewonnen. Vielmehr musste er sich aufgefordert fühlen, in analoger Weise nach ähnlichen systematischen Grundlinien diese seine eigenen Erfahrungen zusammenzuordnen und zu verarbeiten. So erklärt sich, wie Lysipp den Doryphoros des Polyklet seinen Lehrer nennen und doch zugleich das ganze in diesem verkörperte System umstossen konnte, um ein anderes an dessen Stelle zu setzen, welches von jenem Streben nach veritas, dem Scheine der Wahrheit, als dem bestimmenden Grundtone ausging.

Schliesslich aber dürfen wir doch auch die Zeit, in welcher Lysipp thätig war, nicht unberücksichtigt lassen. Denn mag ein Künstler auch noch so sehr auf die Kunst seiner Zeit einwirken, ja sie beherrschen, so ist er doch selbst wieder ein Kind eben dieser Zeit. Wie in der Periode des Phidias oder des Polyklet die Begriffe des *καλὸς κἀγαθὸς* noch zu einem einzigen verschmolzen waren, so erschien auch in der Kunst die körperliche Schönheit noch nicht getrennt von ehrbarer Zucht und Würde, von geistigem Ernst und Adel. Man wollte durch die Kunst erheben, begeistern, nicht blos gefallen. Die Zeit des Lysipp dagegen zog dem genus austerum das iucundum, dem decor die elegantia vor. Die zunächst auf den äusseren Sinn wirkende Kunst sollte auch diesen Sinn reizen, ihn durch Genuss befriedigen. Diesen Forderungen konnte sich natürlich auch eine sonst so strenge Kunstschule, wie diejenige des Polyklet war, auf die Länge nicht entziehen; ja blicken wir auf die geringe Zahl von argivischen und sikyonischen Künstlern, welche nach den unmittelbaren Schülern desselben bis auf Lysipp angeführt werden, so scheint sie es fast schon zu lange gethan zu haben und in Gefahr gewesen zu sein, gänzlich in Vergessenheit zu gerathen. Wenn wir also nicht umhin gekonnt haben, in der Entwickelung der Kunst durch Lysipp, soweit wir den Maassstab der höchsten geistigen Forderungen anlegten, ein Herabsteigen, ein Sinken zu erkennen, so müssen wir doch eben so bereitwillig ihm das Verdienst zugestehen, in vollendetster Weise die Formen gefunden zu haben, durch welche jenen neueren Ansprüchen genügt werden konnte, ohne das Wesen der Kunst selbst aufzugeben; und unter diesem Gesichtspunkte leugnen wir nicht, dass Lysipp selbst den gewaltigsten Geistern der vorigen Periode als ebenbürtig an die Seite gestellt zu werden verdient.

Genossen des Skopas.

Es ist bereits angeführt worden, dass Skopas am Mausoleum mit mehreren anderen Künstlern gemeinschaftlich arbeitete. Nach Plinius (36, 31) waren von seiner Hand die Sculpturen an der Ostseite; die im Norden von B r y a x i s, im Süden von T i m o t h e o s, im Westen von L e o c h a r e s; das marmorne Viergespann auf dem Gipfel von P y t h i s. Vitruv (VII, praef.

§. 12) nennt als Genossen des Skopas Leochares, Bryaxis, Praxiteles, denen von Anderen noch Timotheos hinzugefügt werde.

Pythis.

Er ist als Bildhauer sonst nicht bekannt. Vielleicht aber ist er identisch mit dem Phyteus, welcher nach Vitruv (l. l.) über das Mausoleum schrieb, wie es scheint, weil er selbst dessen Architekt war; oder mit dem Pyteus, welchen ebenfalls Vitruv (IV, 3, 1) unter den Architekten anführt, die sich gegen die Anwendung der dorischen Ordnung für den Tempelbau erklärt hatten. Die Verschiedenheit der Schreibung des Namens bei Vitruv kann in sofern wenigstens nicht gegen diese Annahme geltend gemacht werden, als sie noch keineswegs als gesichert angenommen werden darf.

Timotheos.

Plinius (36, 32) nennt als sein Werk eine Diana im palatinischen Apollotempel zu Rom, welcher Statue Auianius Euander einen neuen Kopf aufsetzte (caput reposuit). Bei einem Ares zu Halikarnass schwankten nach Vitruv (II, 8, §. 11) die Angaben zwischen Timotheos und Leochares. Dagegen legt ihm Pausanias (II, 32, 3) ein Bild des Asklepios zu Troezen bei, welchen man dort für Hippolytos ausgab. Da wir endlich nur den einen Künstler dieses Namens kennen, so dürfen wir auch den Erzgiesser bei Plinius (34, 91), welcher Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde bildete, für dieselbe Person halten.

Bryaxis

aus Athen (Clem. Alex. protr. 14 Sylb.). Seine Theilnahme an den Arbeiten für das Mausoleum muss in seine Jugendzeit fallen; denn er machte auch eine Erzstatue des Königs Seleukos, welcher diesen Titel erst Ol. 117, 1 annahm: Plin. 34, 73. Ausserdem sind von ihm bekannt:

Fünf kolossale Götterbilder in Rhodos: Plin. 34, 42.

Dionysos aus Marmor zu Knidos: Plin. 36, 22.

Asklepios und Hygieia zu Megara: Paus. I, 40, 5. Einen Asklepios, aber ohne die Tochter, führt auch Plinius an: 34, 73.

Apollo zu Antiochia, zur Zeit des Kaisers Julian vom Blitze vernichtet: Cedren. ann. p. 306 B. Dieses Bild kann indessen nicht für die von Antiochos erneuerte und erst Ol. 119, 3. Antiochia benannte Stadt gemacht worden sein, da wir

bis zu dieser Zeit das Leben des Künstlers nicht wohl ausdehnen können, vielleicht aber doch für eben diese Stadt, welche Ol. 115, 4 zuerst gegründet und damals Antigonia genannt wurde (vgl. unter Eutychides).

Apollo und Zeus, nebst Löwen, welche mit diesen Bildern zusammen aufgestellt waren, zu Patara in Lykien. Clemens Alexandrinus (protr. p. 14 Sylb.) lässt es unentschieden, ob sie Werke des Phidias oder des Bryaxis waren. Da aber der letztere auch sonst in Asien beschäftigt war, sein Name aber schwerlich den berühmteren des Phidias verdrängt haben würde, so dürfen wir diese Statuen mit ziemlicher Gewissheit unter denen des Bryaxis anführen.

Pasiphaë nach Tatian c. Gr. 54, p. 117 Worth.

Eine längere Abschweifung macht ein Bild des Serapis nöthig, welches nach der Meinung Athenodors (bei Clemens Alexandrinus protr. p. 14 Sylb.) Bryaxis im Auftrage des Sesostris gemacht haben sollte. Wir müssen die ganze Stelle des Clemens im Zusammenhange betrachten, um es wahrscheinlich zu machen, dass in dieser Angabe nicht Alles, wie Sillig meint, reine Erdichtung ist. — Gewöhnlich hielt man dieses Bild für ein nicht von Menschenhänden gefertigtes Werk. Einige meinten, es stelle ursprünglich den Pluton vor, und sei wegen Unterstützung in Hungersnoth von der Stadt Sinope dem Ptolemaeos geschenkt worden, welcher es auf dem Vorgebirge Rhakotis aufstellte. Nach Anderen sollte das Bild vom Pontus herstammen; Isidor allein nannte es ein Geschenk der Bewohner von Seleukia bei Antiochia und dem Ptolemaeos bei einer ähnlichen Veranlassung verehrt. Davon abweichend berichtete Athenodor, Sandon's Sohn, ein Zeitgenosse des Augustus: Sesostris habe nach Unterwerfung der meisten griechischen Völkerschaften viele Künstler mit sich weggeführt und einem derselben, Bryaxis, aufgetragen, das Bild seines Urahnen Psiris aus den verschiedensten und kostbarsten Stoffen, Gold, Silber, Erz, Stahl, Blei, Zinn und allen Arten von Edelsteinen darzustellen. In allen diesen Erzählungen lassen sich leicht mehrere gemeinsame Züge erkennen: das Bild ist kein eigenthümlich und echt ägyptisches, sondern stammt aus einer griechischen Stadt oder von der Hand eines griechischen Künstlers her. Damit stimmt sehr wohl, dass es den Pluton darstellen sollte, den Unterweltsgott, welcher nicht blos König

der Schatten, sondern auch Herr der in der Erde ruhenden Schätze und als solcher durch den Modius bezeichnet ist. Das Bild gerade dieses Gottes aber eignet sich ganz besonders zum Geschenke für den, welcher in Hungersnoth ein Helfer gewesen ist. Bekannt ist ferner die Freigebigkeit der Ptolemaeer in Fällen, wo unvorhergesehenes Unglück befreundete Staaten betroffen hatte. Der erste König dieses Namens aber nahm diesen Titel Ol. 118, 3 an, also wenn nicht bei Lebzeiten des Bryaxis, doch bald nach seinem Tode. Wo in verschiedenen Ueberlieferungen sich ein solcher Kern von übereinstimmenden, an sich durchaus glaublichen Zügen findet, da werden wir anstatt mit der Fabel und den Widersprüchen auch die ganze zu Grunde liegende Wahrheit zu verwerfen, vielmehr an diesem Kerne festhalten müssen. Wir betrachten daher die Statue des Serapis als ein Werk des Bryaxis, welches einst von einer griechischen Stadt einem der Ptolemaeer zum Geschenk gemacht wurde. Dadurch gewinnen wir auch noch die kunstgeschichtliche Thatsache, dass Bryaxis wahrscheinlich derjenige ist, welcher für den später häufig dargestellten Pluton-Serapis zuerst das Ideal durchbildete, und zwar in einem Werke, welches auch in äusserer Pracht mit den Göttergestalten der glänzendsten Periode der griechischen Kunst wetteiferte. Für unsere Kenntniss der polychromen Sculptur ist endlich die Angabe von Bedeutung, dass der Künstler alle die verschiedenen Stoffe mit einer dunkeln Tinte überzog, um durch die düstere Farbe auch den düsteren Charakter des Gottes um so bestimmter hervorzuheben.

Auf ein nach Rom versetztes Werk bezieht sich die Inschrift OPUS BRYAXIDIS, sofern sie echt ist. Doni (II, 23, vgl. Muratori 472, 7) giebt sie aus einer vaticanischen Handschrift.

Columella (I, praef. §. 31) nennt den Namen des Bryaxis neben Lysipp, Praxiteles, Polyklet, was als ein Zeugniss für seine Berühmtheit bemerkt zu werden verdient. Worin sein eigenthümliches Verdienst bestand, vermögen wir nicht nachzuweisen, und bemerken nur, dass er vorzugsweise sich der Bildung von Götterstatuen zugewendet hatte.

Leochares.

Mehrere Werke dieses Künstlers befanden sich in Athen, wo er, wie wir sehen werden, schon in seiner Jugend thätig

war. Aus diesem Grunde werden wir ihn auch für einen Athener von Geburt halten dürfen: ein directes Zeugniss, welches diese Annahme zur Gewissheit erheben sollte, glaube ich indessen als durchaus verdächtig abweisen zu müssen. Man wollte dasselbe nemlich in der folgenden Inschrift einer Basis finden, welche aus der Villa Medici in Rom nach Florenz versetzt worden ist (C. I. Gr. n. 6161):

ΓΑΝΥΜΗΔΗϹ
ΛΕΩΧΑΡΟΥϹ
ΑΘΗΝΑΙΟΥ

Allein man sieht nicht ein, weshalb die Alten den Namen des Ganymedes unter eine deutlich diesen Knaben darstellende Statue sollten gesetzt haben. Mir wenigstens ist von einem solchen Gebrauche kein Beispiel bekannt. Weiter finden wir bei Spon, der (Misc. p. 127) diese Inschrift mittheilt, auch noch zwei andere Basen mit den Namen des Agasias und Kleomenes (p. 124). Diese aber sind offenbar von den Statuen dieser Künstler, dem sogenannten borghesischen Fechter und dem Germanicus, copirt, und zwar nicht in der Absicht, um zu betrügen, sondern um den modernen Beschauer auf die Inschriften der Statuen selbst aufmerksam zu machen. In dieselbe Klasse gehört aber sicherlich auch die Basis des Ganymed.

Seine Thätigkeit am Mausoleum, dessen westliche Seite er mit Sculpturen schmückte, muss etwa in die Mitte seiner Laufbahn fallen. Denn Plinius (34, 50) führt ihn bereits unter den Künstlern der 102ten Olympiade an. Damals aber war er noch jung. In einem der freilich wohl nicht von Plato selbst geschriebenen Briefe (13, p. 361 A), welcher später als der Besuch bei dem jüngeren Dionys datirt ist, also nach Ol. 103, 2, dem Jahre des Regierungsantrittes dieses Tyrannen, heisst er *νέος καὶ ἀγαθὸς δημιουργός*. Vor Ol. 106, 3 musste er die Statue des Isokrates gemacht haben, da Timotheos, der Sohn des Konon, welcher sie weihete, in diesem Jahre starb: Pseudo-Plut. vit. X orat. Isocr., Phot. biblioth. p. 795 H. Später, als die Arbeiten am Mausoleum, fallen die Werke in dem Gebäude, welches Philipp von Macedonien nach der Schlacht von Chaeronea (Ol. 110, 3) in Olympia errichten liess. Endlich führt uns in die letzten Jahre Alexanders die Angabe Plutarchs (Alex. c. 40), dass die Darstellung einer Löwenjagd dieses

Königs, welche Krateros in Delphi aufstellen liess, ein gemeinsames Werk des Lysipp und des Leochares sei.

In allen diesen Zeitangaben, welche sich zwischen Ol. 102 und 114 bewegen, liegt nichts, was einer besonderen Erklärung bedürfte. Dagegen muss die Angabe des Plinius (34, 79) Anstoss erregen, dass Leochares eine Statue des Autolykos, eines Siegers im Pankration, gemacht habe, desselben, welcher Xenophon das Symposion zu schreiben Veranlassung gab. Jener Sieg aber fällt in das dritte Jahr der 89sten Olympiade[1]), also lange vor die Geburt des Leochares. Als letzte Ausflucht bleibt uns nun freilich immer die Annahme übrig, dass die Statue erst lange nach dem Siege aufgestellt sei. Doch ist vielleicht noch eine andere Lösung der Schwierigkeit möglich, welche früher von mir vorgeschlagen und von O. Jahn (Arch. Beitr. S. 44) gebilligt worden ist. Wir wissen nemlich aus einer attischen Inschrift (s. unten), dass Leochares, wie mit Lysipp, so auch mit Sthennis in Gemeinschaft arbeitete. Von diesem aber wird ebenfalls eine Statue des Autolykos angeführt, aber nicht des Pankratiasten, sondern des Heros, welcher für den Gründer von Sinope galt[2]). War auch bei diesem Werke Leochares sein Genosse, so erklärt sich die Angabe des Plinius einfach aus einer Namensverwechselung.

Zur besseren Uebersicht führen wir in dem Verzeichniss der Werke auch die schon erwähnten nochmals an:

„Juppiter tonans auf dem Capitol, ein Werk, welches vor allem gelobt zu werden verdient": Plin. 34, 79.

Zeus auf der Akropolis von Athen: Paus. I, 24, 3; wahrscheinlich verschieden von dem römischen, „wenn man nicht annehmen will, dass Hadrian wegen besonderer Begünstigung Athens unter anderen Statuen auch diese des Zeus wieder an die Stelle gesetzt habe, woher sie früher genommen sein mochte: eine Annahme, die auch auf die verschiedenen Apollostatuen ihre Anwendung erleidet": Sillig.

Zeus und der Demos im Peiraeeus hinter der Halle am Meere: Paus. I, 1, 3.

1) Athen. V, p. 216 D; Krüger prolegg. zu Xen. conv. p. XI sq. Herm. de temp. conviv. Xen. I. Gött. 1844. 2) Strabo XII, p. 546.

Apollo im Kerameikos zu Athen, vor dem Tempel des Apollo Patroos: Paus. I, 3, 4.

Apollo, von Plato für den jüngeren Dionys von Syrakus gekauft (Plat. Epist. 13, p. 361 A).

Apollo mit dem Diadem: Plin. 34, 79.

Ares, kolossales Akrolith, auf der Burg von Halikarnass, von Einigen dem Timotheos beigelegt, vielleicht von beiden Künstlern gemeinsam gearbeitet; wie sie ja auch zusammen am Mausoleum beschäftigt waren: Vitruv. II, 8, §. 11.

Ganymedes, vom Adler emporgetragen: Tatian c. Gr. 56, p. 121 Worth. Plin. 34, 79. Plinius namentlich rühmt an diesem Werke, dass der Adler zu fühlen scheine, was er raube und für wen, und dass er vorsichtig sich hüte, den Knaben auch durch das Kleid hindurch zu verletzen. Aehnliche Gedanken liegen den Epigrammen des Strato aus Sardes (Anall. II, p. 373, n. 63) und des Martial (I, 7) zu Grunde. Für eine Copie dieses Werkes gilt die vaticanische Gruppe (Mus. PCl. III, 49, vgl. Jahn Arch. Beitr. S. 20 flgdd.); doch dürfen wir, wie oben gezeigt wurde, diese Angabe nicht durch die Inschrift der Florentiner Basis zu unterstützen meinen. Gewiss ist aber die Erfindung eines grossen Künstlers würdig, und namentlich die über die Grenzen der Plastik fast hinausgehende Aufgabe, eine schwebende Gestalt zu bilden, theils durch die richtige Vertheilung des Gleichgewichts, theils durch eine dem Auge verborgene Stütze auf der Rückseite, sehr glücklich gelöst.

„Mangonem puerum subdolae ac fucatae vernilitatis": Plin. 34, 79. Dieses Werk wurde früher einem sonst unbekannten Lykiskos beigelegt; die bamberger Handschrift lehrt indessen, dass Plinius denselben nicht als Künstler, sondern als eine Portraitfigur von Leochares anführt und dass daher auch das folgende Werk dem letzteren zufällt. Mit Recht, wie mir scheint, hat Sillig auch an der Schreibart mangonem festgehalten, obwohl die übrigen Handschriften, so wie die Vergleichung Martials, welcher IX, 50 auf dieses Werk anspielt, auf Langonem hinleiten: denn der Charakter einer schlauen und verschmitzten Bedientennatur passt vortrefflich für einen Burschen, der im Handel Gewinn zu machen strebt. Martial vergleicht seine Epigramme mit dieser Statue als einem zwar durchaus nicht grossartigen, aber um so lebendigerem Genrebilde.

Von Portraits erwähnten wir so eben schon Lykiskos, einen uns unbekannten Mann; früher Isokrates, von Timotheos den Göttinnen in Eleusis geweiht;

Alexander auf der Löwenjagd (vgl. unter Lysipp). Ausserdem gehören in diese Klasse:

Die Statuen im Philippeum zu Olympia: „Philipp und Alexander, dazu Amyntas, der Vater Philipps. Auch dieses sind Werke des Leochares aus Elfenbein und Gold, wie es ebenfalls die Bilder der Olympias und Eurydike sind": Paus. V, 20, 5. Die Worte „auch dieses" können sich kaum auf etwas anderes, als die lückenhafte Stelle V, 17, 1 beziehen, in welcher wahrscheinlich gesagt war, dass die beiden Frauenstatuen ebenfalls Werke des Leochares und aus dem Philippeum nach dem Heraeum versetzt waren. (Vgl. Ztschr. f. Altw. 1848, S. 1092.)

Ferner war Leochares an einem Monument der Familie des Andaetes und Pasikles auf der Akropolis zu Athen beschäftigt. Nach der aus mehreren Marmorblöcken bestehenden Basis zu urtheilen, bestand es aus wenigstens fünf, wahrscheinlich marmornen Portraitfiguren, von denen die eine sicher ein Werk des Leochares, zwei andere von Sthennis waren, während die Künstlernamen unter den übrigen nicht erhalten sind. Ueber die ganze Breite der Basis lief in grösseren Buchstaben die Weihinschrift:

ΑΝΔΑΙΤΗΣ ΠΑΣΙΚΛΕΟΣ ΠΟΤ[α]ΜΙΟΣ ΠΑΣΙΚΛΗ[ς
Μυρωνος Ποταμι]ΟΣ ΑΝΕΘ[*ετηυ*]

Darüber von der Linken beginnend die Namen der dargestellten Personen und darunter die der Künstler:

1) [*Αυ*]ΣΙΠΠΗ ΑΛΚΙΒΙΑΔΟΥ
[*Αιϑ*]ΑΛΕΙΔΟΥ ΘΥΓΑΤΗΡ
ΑΝΔΑΙΤΟΥ ΓΥΝΗ

—

[*Σϑεν*]ΝΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ

—

2) ΜΥΡΩΝ
ΠΑΣΙΚΛΕΟΥΣ
ΠΟΤΑΜΙΟΣ

—

[Σ]ΘΕΝΝ[*ις*] ΕΠΟ[*η*]ΣΕΝ

3) ΠΑΣΙΚΛ[*ης*]
ΜΥΡΩΝ[*ος*]
ΠΟΤΑΜΙ[*ος*]

—

ΛΕΩΧΑΡΗΣ ΕΠΟΗΣΕΝ

4) Nur ein *Y*, wohl das Ende einer Genitivendung, und ein *P*, der letzte Buchstabe von *θυγάτηρ*, sind als das Ende der zweiten und dritten Zeile erhalten.

5) ΑΡΙΣΤΟΜΑΧΗ ΠΑΣΙΚΛ[*έους*]
ΠΟΤΑΜΙΟΥ ΘΥΓΑΤ[*ηρ*]
ΕΧΕΚΛΕΟΥΣ [*γυνή*]

Ross, Kunstbl. 1840, N. 32. Stephani, Rhein. Mus. N. F. IV, S. 23. Von den Namen dieser Personen ist keiner durch andere Nachrichten bekannt. In der späteren Zeit wurde die Basis zu einem Monumente römischer Kaiser aus der Familie des Augustus und Trajan verwendet, wie die auf der Rückseite erhaltenen Inschriften lehren. Dass man auch die vorhandenen Statuen benutzt und ihnen nur neue Köpfe gegeben habe, wage ich deshalb nicht zu behaupten, weil die Inschriften sich nur auf Männer, Trajan, Augustus, Germanicus und Drusus, beziehen.

Eine Basis in der Dreifussstrasse in Athen trägt die Inschrift:

ΕΥΒΟΥΛΟΣ . . . ΤΘΑΡΟΥ ΠΡΟΒΑΛΙΣΙΟΣ
ΛΕΩΧΑΡΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Meier und Ross Demen S. 93, n. 156. Meier bemerkt, dass ein Eubulos aus dem Demos Probalinthos in der dem Demosthenes beigelegten Rede gegen Neaera (p. 1361, 20) erwähnt wird. Diese wurde etwa in der 110ten Olympiade gehalten, und mit dieser Zeit vertragen sich die Züge der Inschrift, so wie die Zeit des bekannten Leochares.

Dass sich auf der Akropolis noch andere Werke dieses Künstlers befanden, lehren zwei dort gefundene Inschriftenfragmente:

ΛΕΩΧΑΡΗΣΕ ΕΞΟ
ΛΕΩΧΑΡ

Stephani, Rhein. Mus. N. F. IV, S. 24, n. 13 und 14.

[Ueber einen späteren Leochares s. unter den attischen Künstlern der römischen Periode.]

Trotz dieser zahlreichen Angaben über die Werke dieses Künstlers sind wir nicht im Stande, uns von seiner Persönlichkeit ein bestimmtes Bild zu entwerfen. Der Ganymed und der Krämerbursche sind die einzigen Werke, welche eine gewisse Eigenthümlichkeit verrathen; da sie indessen neben einer ganzen Reihe von Götter- und Portraitstatuen stehen, so würde es zu gewagt sein, aus ihnen allein den Charakter des Künstlers bestimmen zu wollen.

Sthennis

aus Olynth gebürtig, wie Pausanias (VI, 16, 7) angiebt. Obgleich Plinius (34, 51) ihn in die 113te, den Leochares in die 102te Olympiade setzt, so haben wir doch beide Künstler bereits als Zeit- und Kunstgenossen kennen gelernt. Werke von seiner Hand waren nach Plinius (34, 90) „Ceres, Juppiter, Minerva im Tempel der Concordia zu Rom, ferner weinende Matronen, Betende und Opfernde." Besonders berühmt aber war die Statue des Heros Autolykos, des Gründers von Sinope, welche Lucull in Folge der Einnahme dieser Stadt nach Rom versetzte: Strabo XII, p. 546; Plut. Luc. 23; Appian Mith. 83. Dass an dieser, wie an dem athenischen Familienmonumente, Sthennis wahrscheinlich in Gemeinschaft mit Leochares arbeitete, ist schon bei Gelegenheit des letzteren bemerkt worden. Pausanias führt von ihm die Statuen zweier eleischen Knaben an, welche zu Olympia im Faustkampfe gesiegt hatten, des Choerilos und des Pyttalos: VI, 17, 3; 16, 7. Letzterer machte sich auch als Richter über Grenzstreitigkeiten der Arkader und Eleer bekannt; doch lässt sich daraus über die Zeit, in welcher er lebte, nichts schliessen [1]). Endlich sah Spon in der Villa Mattei zu Rom eine Basis mit folgender Inschrift:

ΔΙΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΕΦΕΣΙΟΣ
ΣΘΕΝΝΙΣ ΕΠΟΙΕΙ

Dieser Dion ist weiter nicht bekannt. Die Inschrift und vielleicht auch das Werk, auf welches sie sich bezieht, war aber eine Copie römischer Zeit; vgl. meinen Aufsatz über das Imperfectum in Künstlerinschriften, Rhein. Mus. N. F. VIII, S. 235.

Neben Sthennis mag sogleich

Herodotos

als Olynthier und sein Zeitgenosse genannt werden. Tatian (c. Gr. 53, 54, p. 116 sq. Worth) führt als seine Werke Statuen der Phryne, der Hetaere Glykera und der Psaltria Argeia an.

Die übrigen athenischen Künstler.

Die Söhne des Praxiteles.

Als „Sohn des Praxiteles und Erben seiner Kunst" nennt Plinius 36, 24 den Kephisodotos, neben welchem in der

1) Vgl. Krause Olympia S. 368.

chronologischen Uebersicht (34, 51) Timarchos angeführt wird. Dass sie Brüder waren, erfahren wir nur aus Pseudo-Plutarch (Vit. X orat. Lycurg). Sie also haben wir zu verstehen, wenn in einigen Nachrichten der Alten von Söhnen des Praxiteles ohne Angabe der Namen die Rede ist. — Als die Zeit ihrer Blüthe nennt Plinius die 121ste Olympiade, was mit den Bestimmungen über das Alter ihres Vaters nicht in Widerspruch steht. Nach Pseudo-Plutarch machten sie ferner die hölzernen Bilder des Lykurgos und seiner Söhne Habron, Lykurgos und Lykophron, wohl nach dem Tode des ersteren, also nach Ol. 114, 2. Mit Sillig erst an Ol. 118, 2 zu denken, lässt sich nicht rechtfertigen. Damals wurde allerdings dem Lykurg eine Statue von Staatswegen, aber aus Erz und im Kerameikos errichtet (vgl. Clinton fasti h. a.), mit welcher die hölzernen Bilder keineswegs vermischt werden dürfen, da diese vielmehr wegen des Familienzusammenhanges mit dem Priestergeschlechte der Butaden im Erechtheum aufgestellt wurden. Dagegen können die Portraitstatuen der Dichterinnen Myro von Byzanz und Anyte von Tegea, welche Tatian (c. Gr. 52, p. 114 Worth) als Werke des Kephisodot anführt, selbst nach Ol. 121 gemacht sein, indem wenigstens die Blüthe der ersteren gewöhnlich erst in die 124ste Olympiade gesetzt wird.

Werke beider Künstler waren ausser den schon genannten:

Enyo, beim Tempel des Ares in Athen aufgestellt: Paus. I, 8, 4.

Kadmos in Theben: Paus. IX, 12, 3. Für die Lesart *Κάδμον* anstatt *βωμὸν* sprechen die besten Handschriften, vgl. Kayser im Rhein. Mus. N. F. V, S. 348.

Eine Statue ihres Oheims Theoxenides nach einer in Athen gefundenen Inschrift:

ΚΗΦΙΣΟΔΟΤΟΣ ΤΙΜΑΡΧΟΣ
ΕΡΕΣΙΔΑΙ ΤΟΝ ΘΕΙΟΝ
ΘΕΟΞΕΝΙΔΗΝ ΑΝΕΘΗΚΑΝ

Ross, Kunstbl. 1840, N. 13. Da der Demos Eresidae am oberen Hauptarme des Kephisos lag, so ist Ross geneigt, in dem Namen des Kephisodot eine Hindeutung auf den Geburtsort zu finden.

Einer anderen Portraitstatue gehört eine beim Erechtheum gefundene Basis mit der folgenden fragmentirten Inschrift an:

ΑΔΟ ι ΙΕ
Ι . . ΣΙΣΤΡΑ . . . ΒΑΤΗΘΕΝ
ΟΣ ΠΟ[λ]ΥΕΥΚΤΟΥΕΡ[χι][Ε[υ]Σ
[α]ΝΕΘΗΚΕ
[Κηφισοδοτ]ΟΣ ΤΙΜΑ[ρχ]Ο[ς] ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Ross a. a. O. Stephani, Rhein. Mus. N. F. IV, S. 19. Ross glaubt diese Inschrift mit den früher erwähnten hölzernen Bildern der Familie des Lykurg in Verbindung bringen und demnach die erste Zeile ergänzen zu dürfen: [*Τοῦ δεῖνος Βουτ*]*ά-δο*[*υ*] *ἱε*[*ρέως Ποσειδῶνος*], während in der zweiten Zeile ein Name aus der Familie der Kallisto, der Frau des Lykurg, zu suchen sei. Ich wage nicht, über die Richtigkeit dieser Annahme zu entscheiden; und bemerke nur, dass Stephani, weil er zur Ergänzung der Buchstaben — *σιστρα* — in der Familie des Lykurg keinen passenden Namen findet, den Gedanken an dieselbe gänzlich aufgeben zu müssen glaubt, und, allerdings nur als Vermuthung, Folgendes zu lesen vorschlägt: [*Παλλ*]*άδο*[*ς*] *ἱε*[*ρεὺς*] [*Αν*]*σίστρατ*[*ος*] *Βατῆθεν*, oder [*ὁ δεῖνα Αν*]*σιστρά*[*του*] *Βατῆθεν*, wobei freilich die Fassung der Inschrift, namentlich das Voranstehen des Götternamens, erst einer besonderen Rechtfertigung bedarf.

Wir sahen schon oben, dass dem Kephisodot allein die Statuen der Myro und Anyte beigelegt wurden. Dasselbe ist der Fall bei den Werken, welche Plinius (36, 24) anführt: „Berühmt ist sein ausgezeichnetes Symplegma in Pergamus, an welchem die Finger sich vielmehr in den Körper als in den Marmor zu drücken scheinen. Zu Rom befinden sich von ihm Latona im palatinischen Tempel, Venus unter den Monumenten des Asinius Pollio, und innerhalb des Porticus der Octavia im Tempel der Juno Aesculap und Diana." Diese Werke waren in Marmor gebildet. In dem Buche über die Erzgiesser aber führt Plinius (34, 87) auch Philosophenstatuen von Kephisodot an.

Unter diesen Werken ist eins besonders geeignet, zu zeigen, in welchem Sinne Kephisodot „der Erbe der Kunst seines Vaters" war: das Symplegma zu Pergamus. Denn gewiss mit Recht hat Welcker (Alt. Denkm. I, S. 317) gegen diejenigen, welche in

demselben das Original der florentiner Ringergruppe erkennen wollten, geltend gemacht, dass es sich hier nur von einem erotischen Symplegma handeln könne, in dem Sinne, wie Martial (XII, 43, 9) den Ausdruck gebraucht. So genommen zeigt sich die Gruppe recht eigentlich „als Wirkung und Fortschritt, als eine merkwürdige, aber natürliche Ausartung der Kunst des Praxiteles"; und die Bewunderung, welche die Darstellung des Eindruckes der Finger in das Fleisch hervorrief, kann uns nur zum Beweise dienen, dass hier an die Stelle zarter Weichheit und des sinnlichen, aber immer noch keuschen Reizes beretis Ueppigkeit und der Ausdruck der blossen Wollust getreten war.

[Auf einer Büste oder Herme der Villa Negroni sah Winckelmann (VI, II, S. 166) die Inschrift:

ΕΥΒΟΥΛΕΥϹ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥϹ

C. I. Gr. n. 6148.

Es berechtigt uns indessen nichts, weder diesen Eubuleus für einen Sohn des Künstlers Praxiteles, noch ihn selbst für einen Künstler zu halten.]

Papylos.

Von diesem Künstler, welchen Plinius (36, 34) einen Schüler des Praxiteles nennt, sah man unter den Monumenten des Asinius Pollio einen Juppiter Hospitalis. Dass sein Name Papylos war, nicht Pamphilos, wie früher gelesen wurde, lehren ausser der bamberger auch die Spuren anderer Handschriften.

Silanion.

Er war nach Pausanias aus Athen gebürtig, und wird von Plinius (34, 51) in die 113te Olympiade gesetzt, mochte aber schon früher thätig sein, da er selbst ein Bild des Plato († Ol. 108, 1), sein Schüler Zeuxiades das des Redners Hyperides († 114, 3) machte.

Von seinen Werken ist eine nicht unbedeutende Zahl bekannt:

Ein vorzüglicher Achilles: Plin. 34, 81.

Theseus in Athen: Plut. Thes. 4.

Die sterbende Iokaste: Plut. quaest. conv. V, 2; de audiend. poët. 3; s. unten.

Korinna: Tatian. c. Gr. 52, p. 114 Worth.

Sappho: ib. Cicero (in Verr. IV, 57, 125), welcher dieses Bild mit hohen Lobsprüchen feiert, giebt an, dass Verres es aus dem Prytaneum zu Athen entführt habe.

Plato, von Mithridates den Musen in der Akademie zu Athen geweiht: Diog. Laërt. III, 25. Vgl. Braun, Ann. dell' Inst. 1839, p. 213.

Der Bildhauer Apollodor: Plin. l. l.; s. unten.

Drei Statuen olympischer Sieger im Faustkampfe: des Satyros, Sohnes des Lysianax aus Elis: Paus. VI, 4, 3; des Telestas aus Messene: 14, 1; des Damaretos ebendaher: 14, 5. Die beiden letzten siegten im Faustkampfe der Knaben.

Ein Aufseher, welcher Athleten einübt: Plin. l. l.

Plinius [1]) bewundert an diesem Künstler, dass er ohne Lehrer berühmt geworden, dagegen selbst einen Schüler gehabt habe. Wir finden hier also einen athenischen Autodidakten, gleichzeitig mit dem Sikyonier Lysipp; und es verlohnt sich daher wohl der Mühe, zu untersuchen, ob sich in seiner Entwickelung ähnliche Züge entdecken lassen, wie bei diesem.

Unter allen uns bekannten Werken des Silanion befindet sich kein einziges Götterbild, und die Darstellungen aus dem Kreise der Heroen werden wenigstens an Zahl von den blossen Portraits übertroffen. Eine auf hohe Idealität gerichtete Schöpfungsgabe vermögen wir daher dem Silanion nicht zuzuerkennen. Doch fragt es sich, ob wir darum das Verdienst nun in dem Gegensatze derselben, in einer ausschliesslichen Richtung auf die Vollendung der Form zu suchen haben. Es könnte dies richtig scheinen, wenn wir hören, dass Vitruv [2]) einen Silanion (und warum nicht den bekannten Bildhauer dieses Namens?) unter den Schriftstellern über die Proportionen anführt. Allein Vitruv selbst legt dieser Leistung keinen bedeutenden Werth bei; und unsere übrigen Nachrichten können uns nicht veranlassen, dieses Urtheil zu verwerfen. Vielmehr wird sich unsere Aufmerksamkeit auf die Lobsprüche richten müssen, welche zwei Werken vor allen anderen ertheilt werden: der sterbenden Iokaste und dem Bilde des Apollodor. Die erstere ist ein Gegenstand, welcher eine pathetische Auffassung fast mit Nothwendigkeit voraussetzt. Ueber Apollodor und sein Bild aber berichtet Plinius Folgendes: Dieser Künstler

1) 34, 51. 2) VII, praef. §. 12.

habe sich vor allen anderen durch eine übertriebene Sorgfalt und durch die misgünstige Beurtheilung seiner eigenen Werke hervorgethan, und deshalb häufig fertige Bilder vernichtet, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nie zu genügen vermochte, aus welchem Grunde ihm der Beiname des Tollen (insanum) gegeben worden sei. Diesen Charakter aber habe Silanion in seinem Portrait wiedergegeben, und nicht einen Menschen aus Erz, sondern ein Bild der Zornsucht dargestellt. Das in den letzten Worten ausgesprochene Urtheil über Silanion ist offenbar eines von denjenigen, welche O. Jahn [1]) als aus griechischen Epigrammen hergeleitet überzeugend nachgewiesen hat, und im Ganzen vorsichtig zu benutzen empfiehlt, da sie meist auf eine witzige, oft gesuchte Pointe angelegt erscheinen. Soviel werden wir aber immer mit Sicherheit daraus folgern dürfen, dass das besondere Verdienst dieses Werkes auf dem scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit beruhte. Auch hier also war die Auffassung eine durchaus pathetische. Werfen wir indessen einen Seitenblick auf die Schöpfungen desjenigen Künstlers, welcher in dieser Richtung allen anderen vorangegangen war, des Skopas, so können wir nicht umhin, auf eine wesentliche Verschiedenheit aufmerksam zu machen. Bei ihm bildete ein bestimmtes *πάθος* die Voraussetzung der ganzen Gestaltung; und diese selbst sollte uns die Idee desselben in seinen charakteristischen Formen zur Anschauung bringen. Darum sind es nur Wesen von allgemeinerer Bedeutung, Götter oder Daemonen aus ihrer Begleitung, an welchen sich seine Kunst versucht. Das Bild des Apollodor dagegen war das eines einzelnen Individuums, und mochte sich in demselben auch jener Charakter der sich selbst zürnenden Unzufriedenheit bis in das Einzelnste aussprechen: ein Portrait musste es immer bleiben. Bei der sterbenden Iokaste blieb allerdings die Bestimmung der Form weit mehr dem freien Ermessen des Künstlers überlassen; dagegen war hier nicht eine bestimmte Leidenschaft in den durch sie nothwendig bedingten Aeusserungen darzustellen, sondern ein Leiden, ein Schmerz in einem besonderen, bestimmten Falle. Welcher Mittel bediente sich nun der Künstler zur Erreichung dieses Zweckes? Leider lassen

1) Ber. d. sächs. Ges. 1850, S. 118.

uns die Alten hier über die wesentlichsten Punkte ohne Antwort. Nur eine Besonderheit der Technik führen sie an: dass nemlich Silanion in das Erz, aus welchem er das Gesicht der Iokaste bildete, Silber mischte, um in der dadurch entstehenden Blässe des Metalls die Bleichheit des Todes wiederzugeben. Wir haben bei seinen Zeitgenossen das Bestreben gefunden, in der Behandlung des Marmors durch eine gesuchte Anwendung der Farbe mit der Erscheinung der Wirklichkeit zu wetteifern. Die Natur des Erzes musste ähnliche Versuche von vornherein auszuschliessen scheinen. Denn das Einsetzen der Augen, der Lippen u. s. w. aus verschiedenem Metall oder anderen Stoffen, darf hier nicht in Betracht kommen: es erweist sich schon darum als auf einen durchaus verschiedenen Zweck berechnet, weil es nur bei solchen Theilen Anwendung findet, welche auch in der Wirklichkeit nicht etwa nur in der Farbe, sondern in ihrem ganzen Wesen sich von der übrigen Masse des Körpers bestimmt unterscheiden. Das Verfahren des Silanion erscheint demnach als ein durchaus neues Wagstück, welches nur in einer ganz bestimmten Absicht, nemlich um Illusion zu bewirken, unternommen sein konnte. Diese Absicht aber ist für die Beurtheilung der Grundanschauung, von welcher der Künstler in seinem Wirken ausging, von entscheidender Bedeutung; denn sie lehrt uns, dass auch die Kunst des Silanion, wie die der meisten Künstler seiner Zeit, nicht sowohl auf einem tiefen Verständniss des inneren Wesens der Dinge, als auf der Beobachtung ihrer äusseren Erscheinung beruhte und aus dieser fast ausschliesslich ihre Nahrung zog. Wenn wir also an dem Anfange unserer Untersuchung die Frage stellten, ob sich zwischen Silanion als Autodidakten und Lysipp nicht bestimmte Analogien nachweisen liessen, so wird es nicht nöthig sein, die gewonnenen Resultate nochmals im einzelnen durchzugehen, um eine solche Verwandtschaft wenigstens in den allgemeinen Grundanschauungen anzuerkennen. Nur kann es uns eben so wenig verborgen bleiben, dass beide in ihrer besonderen Entwickelung sich wieder vielfältig von einander trennen. Lysipp als ein Glied der argivisch-sikyonischen Schule bleibt vor allem auf die formelle Seite der künstlerischen Darstellung bedacht, während Silanion sich in soweit der Richtung seiner Landsleute anschliesst, als er auf die geistige Bedeutung des darzustellenden Gegenstandes seine besondere

Aufmerksamkeit lenkt, wenn auch freilich nur in soweit, als dieselbe sich in ihren Aeusserungen an bestimmten Charakteren oder Handlungen durch eine scharfe Beobachtung erfassen lässt.

Zeuxiades,

nach Plinius (34, 51) Schüler des Silanion. Wenn wir schon oben als sein Werk ein Bildniss des Redners Hyperides († 114, 3) betrachteten, so geschah es auf Grund der folgenden Inschrift, welche Spon (Misc. p. 138) in der Villa Mattei zu Rom sah:

ΥΠΕΡΙΔΗΣ ΡΗΤΩΡ
ΤΕΥΣΙΑΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6118. Denn wie schon Visconti (Icon. gr. I, p. 272) bemerkt hat, kann nicht gezweifelt werden, dass hier der Name des Zeuxiades unrichtig gelesen ist. Dass die Inschrift erst aus römischer Zeit ist, ergiebt sich aus der Vergleichung der ähnlichen des Sthennis, Kalamis u. a.

Apollodor,

von welchem unter Silanion gesprochen wurde, ist wahrscheinlich derselbe, welcher von Plinius (34, 86) als Bildner von Philosophenstatuen angeführt wird. Ross (Kunstbl. 1840, N. 12) wollte ihn in die Zeit des voreuklidischen Alphabetes setzen, weil er auf ihn ein auf der Akropolis gefundenes Inschriftenfragment beziehen zu müssen glaubte:

.
.
. ΠΟΛΛΟΔΟΡΟΣ
Η ΒΟΥΛΗ
ΛΕΠΕΔΟΝΑΙΜ

Doch bemerkt Stephani (Rhein. Mus. N. F. IV, S. 18), dass kein hinlänglicher Grund vorhanden sei, um zu dem Namen des Apollodor ein *ἐποίησεν* zu ergänzen.

Polykrates.

Unter den Künstlern, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Betende gebildet, nennt Plinius (34, 91) auch den Polykrates. Nach Athen und in diese Periode scheint er wegen der folgenden von Spon (Misc. p. 135) in der Villa Mattei copirten Inschrift zu gehören, welche sich auf ein Bildniss des Timotheos († 106, 3) bezieht:

ΤΙΜΟΘΕΟΣΑΘΗΝ
ΠΟΛΥΚΡ . . .

C. I. Gr. n. 6117. Denn dass in der zweiten Zeile ein Künstler genannt war, lehren die verwandten Inschriften des Sthennis, Kalamis u. a.

Kalliades.

Nach Tatian (c. Gr. 55, p. 120) machte er eine Statue der Hetaere Neaera, wahrscheinlich derselben, gegen welche um Ol. 110 die dem Demosthenes beigelegte Rede gehalten ward. Vielleicht ist dieser Künstler identisch mit Kallides, welchen Plinius (34, 85) unter den ganz tüchtigen, aber durch keines ihrer Werke besonders ausgezeichneten Erzbildnern anführt.

Polyeuktos.

Sein Werk war die eherne Statue, welche die Athener dem Demosthenes auf den Antrag seines Schwestersohnes Demochares Ol. 125, 1 errichteten: Pseud. Plut. Vit. X orat. vgl. Demosth. c. 30 und Paus. I, 8, 4; über das Jahr der Aufstellung Clinton fasti s. Ol. 125, 1. Dass wir wahrscheinlich eine Copie dieses Werkes in der vortrefflichen vaticanischen Statue besitzen, hat Wagner (Ann. 1836, p. 159 sqq.) nachgewiesen. Denn auch in ihr scheinen die jetzt restaurirten Hände ursprünglich gefaltet gewesen zu sein, wie es von dem Original ausdrücklich berichtet wird. Dieses selbst, oder eine andere Copie, scheint auch Christodor (ekphr. S. 23 sqq.) als im Gymnasium des Zeuxipp in Constantinopel aufgestellt zu beschreiben, wohin es in späterer Zeit, wie so viele andere Kunstwerke, aus Athen versetzt sein konnte: vgl. Jahn in d. Ztschr. f. Altw. 1844, S. 238.

Thymilos.

Von diesem Künstler führt Pausanias (I, 20, 1) einen Eros und einen Dionysos an, welche zusammen mit dem berühmten Satyr des Praxiteles in der Dreifussstrasse zu Athen aufgestellt waren; weshalb wir die beiden Künstler wohl für Zeitgenossen halten dürfen.

Lokros.

Im Arestempel zu Athen stand unter anderen Werken, welche sämmtlich der besten Zeit der attischen Kunst angehören, eine Athene von der Hand des Lokros aus Paros: Paus. I, 8, 5.

Telesias

aus Athen hatte nach Philochorus die neun Ellen hohen Bilder des Poseidon und der Amphitrite auf der Insel Tenos gemacht. Er muss also früher als dieser Schriftsteller, welcher ein Schüler des Eratosthenes war, gelebt haben: Clem. Alex. Protr. p. 14 Sylb.

Exekestos.

Er ist durch die Inschrift einer beim Erechtheum gefundenen Basis bekannt geworden, welche ein der Athene Polias geweihtes Geschenk trug:

. ΔΩΝΑΠΟΛΛoΔΩΡΟΥΦΡΕαρριος
ΑΘΗΝΑΙ ΠΟΛΙΑΔΙ ΑΝΕΘΗκεν
ΕΞΗΚΕΣΤΟΣ ΕΠΟΗΣΕΝ

Ross (Kunstbl. 1840, S. 66) setzt die Inschrift nach palaeographischen Merkzeichen zwischen die 105te und 115te Olympiade. Den Namen des Künstlers giebt er als vollständig erhalten, während Schöll (Mitth. S. 128) nur ΕΞΗΚΕ.... Σ las, und zur Ausfüllung der Lücke mehr als drei Buchstaben verlangt, wonach Exekestides herzustellen sein würde.

Strabax.

Vor der Westseite des Parthenon hat man eine Basis mit folgender Inschrift gefunden:

Η ΒΟΥΛΗΕΞΑΡΕΙΟΥ
ΠΑΓΟΥΣΑΜΙΠΠΟΝ ΜΟ
ΛΟΣΣΟΥ ΗΛΕΙΟΝ

Auf der Oberfläche des Steines sieht man die Fusstapfen einer stehenden bronzenen Statue in Lebensgrösse, und am linken Rande der Oberfläche sind die Worte eingegraben:

ΣΤΡΑΒΑΞ ΕΠΟΗΣΕΝ

Ross (Arch. Zeit. N. 15, S. 244) setzt diese Inschrift in die Mitte des vierten Jahrhunderts.

Polymnestos und Kenchramis.

Etwa aus derselben Zeit ist folgendes auf der Akropolis gefundene Inschriftenfragment:

ΠΟΛΥΜΝΗΣΤΟΣ ΚΕΝ
ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Ross (Ann. dell' Inst. 1840, p. 83) ergänzt den zweiten Namen *Κένχραμις* und hält diesen für den Künstler, welchen Pli-

nius (34, 87) unter den Philosophenbildnern anführt. Zwar scheint Stephani (Rh. Mus. N. F. IV, S. 24) diese Ergänzung wegen des N anstatt Γ für eine attische Inschrift dieser Zeit zu gewagt. Doch lässt sich schwer ein anderer passender Name finden: der vorgeschlagene *Κέντωϱ* wenigstens ist von einer gänzlich unbekannten Form.

Nikomachos.

Sein Name findet sich auf einer bei dem Tempel der Athene Polias entdeckten fragmentirten Basis:

O
H Σ
Ν Ο Σ

ΡΩΙ
ΕΣΑΦΗΣΔΗΛΟΙ
ΑΔΕΚΑΙΝΟΥΣ
ΕΙΠΑΡΑΠΑΣΙΣΑΦΗΣ
ΛΝΗΔΕΜΕΜΟΙΡΑ
ΑΕΝΕΙΣΝΑΟΝΠΕΡΙΚΑΛΛΕ
ΠΑΛΛΑΔΟΣΑΓΝΗΣ
ΠΟΝΟΝΟΥΚΑΚΛΕΑΤΟΝΔΕ
ΕΛΑΤΡΕΥΣΑΘΕΑΙ

ΝΙΚΟΜΑΧΟΣ ΕΠΟΗΣΕΝ

Ross Kunstbl. 1840, S. 48; Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 25; Schöll Mitth. S. 128. Die Schriftzüge deuten nach Ross auf das Ende des vierten oder den Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr. Diesen Nikomachos mit dem bekannten Maler in Verbindung zu setzen, was Ross freilich kaum selbst für statthaft erklärt, geht auch deshalb nicht an, weil derselbe Thebaner war.

Demodoros.

Eine kleine Säule in den Propylaeen, welche einst ein Weihgeschenk trug, hat an der Stelle, wo gewöhnlich die Künstlernamen stehen, folgende Inschrift:

δΗΜΟΔΩΡΟΣ ΜΕΛΙΤΕυς

Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 25.

Fragmentirte Künstlernamen,

welche in diese Zeit zu gehören scheinen, finden sich auf athenischen Inschriften bei den Propylaeen:

ΦΙΛΟΜΗΛΟΣΦΙΛΙΠΠΙΔΟ
ΠΠΙΔΟΠΑΙΑΝΙΕΥΣΑΝΕΘΗΚΕ
ΟΔΗΜΟΣΑΛΕΞΑΝΔΡΟΝ
ΑΘΗΝΟΔΩΡΟΥ
ΑΡΕΤΗΣ ΕΝΕΚΑ
ΣΕΠΟΗΣΕ

ebendaselbst:

ΑΡΙΣΤΟΦΩΝ ΛΥΣΙΝΟΥ
ΕΙΡΕΣΙΔΗΣΑΣΚΛΗΠΙΩΙ
ΣΦΙΛΟΚΛΕΟΥΣΞΥΠΕΤΑΙΟΝΟΣ

Stephani a. a. O., S. 37—38.

Ob in der Inschrift eines Weihgeschenkes aus Ol. 110, 3 (C. I. Gr. n. 251) ein Künstlername versteckt ist, muss zweifelhaft gelassen werden.

Sikyon und die Schule des Lysipp.

Sikyon, seit alter Zeit ein Hauptsitz der plastischen Kunst, aber in der vorhergehenden Periode durch das benachbarte Argos verdunkelt, hatte durch Lysipp seinen Ruhm neu begründet. Dass es denselben für längere Zeit bewahrte, verdankt es eben diesem Künstler, welcher nicht nur das Haupt einer Schule, sondern auch einer Familie ist, die in dem kurzen Verlaufe zweier Generationen ausser ihm noch vier Glieder von anerkanntem Rufe aufzuweisen hat. Wir nennen zuerst:

Lysistratos,

seinen Bruder, von welchem wir doch annehmen dürfen, dass er Künstler erst durch Lysipp geworden sei, nachdem dieser vom Handwerk zur Kunst sich emporgearbeitet hatte. Mit diesem zusammen nennt ihn Plinius [1]) unter den Künstlern der 113ten Olympiade. Von seinen Werken führt nur Tatian [2]) ein einziges an, die Statue der Melanippe, wie der neueste Herausgeber, Otto, vermuthet, der Geliebten des Poseidon [3]), welche hier nur ironisch *σοφή* genannt werde. — Wichtiger ist, was Plinius [4]) von Lysistratos erzählt. Nachdem er nemlich über die Erfindungen des Butades (denn diese Schreibung

1) 34, 51. 2) c. Gr. 54, p. 117. 3) Vgl. Iust. orat. ad gentt. c. 2. 4) 35, 153.

des Namens ziehe ich nach Einsicht der neuen Ausgabe des Plinius von Sillig der früher angenommenen Dibutades vor), über die Anfänge der Plastik, die prostypa und ectypa, berichtet hat, fährt er fort: „Das Bild eines Menschen aber drückte in Gyps vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos ab, Lysipp's Bruder aus Sikyon, den wir bereits erwähnten; und seine Erfindung ist es, einen Ausguss von Wachs aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu retouchiren (emendare). Er machte es auch zum Hauptzwecke, die Aehnlichkeit in allen Einzelnheiten (similitudines) wiederzugeben, während man früher bestrebt war, so schön als möglich zu bilden. Derselbe erfand ferner, von Bildwerken Abgüsse zu nehmen; und die Sache fand eine solche Aufnahme, dass nachher keine Statuen oder Bildsäulen ohne Thon gemacht wurden. Woraus erhellt, dass diese Kenntniss älter gewesen, als die des Erzgusses." Hierauf folgen bei Plinius die Nachrichten über die alten Plasten Damophilos und Gorgasos. Diesen ganzen Zusammenhang anzugeben, schien nothwendig, um zu zeigen, dass die drei letzten wörtlich angeführten Sätze (von: „derselbe erfand ferner" an) sich nicht auf Lysistratos beziehen können. Denn wie darf man aus der Erfindung eines Zeitgenossen Alexanders etwas über das Alter der Plastik und des Erzgusses folgern? Wie öfter bei Plinius, so scheint auch hier die ganze Stelle über Lysistratos zuerst als Nachtrag an den Rand, und später ohne Rücksicht auf den Zusammenhang an einer falschen Stelle in den Text gesetzt worden zu sein. Die Erfindung des Gypsformens über Bildwerke fällt dadurch dem Butades zu, welcher sie zuerst zur Darstellung seiner prostypa und ectypa benutzen mochte; von da aber erscheint ihre Anwendung auf den Erzguss als eine durchaus naturgemässe Entwickelung. Was endlich als von Lysistratos gesagt übrig bleibt, giebt nun einen vollkommen klaren und abgerundeten Sinn.

Wir haben in der Kunst des Lysipp das Streben nach Wahrheit der äusseren Erscheinung gefunden. Stand dasselbe aber nicht vereinzelt, sondern war es in der gesammten Richtung des Zeitgeistes begründet, so kann es uns keineswegs überraschen, wenn einmal ein Künstler von diesem Strome sich bis zum Extreme fortreissen lässt, und ein vollkommenes Werk gerade dadurch zu liefern vermeint, dass er uns

nur ein möglichst vollkommenes Abbild der Aussenseite der Dinge darbietet. Dieses Extrem ist durch das Verfahren des Lysistratos gegeben. Denn wenn auch Plinius von einem Nachbessern (emendare) des über der Natur geformten Ausgusses spricht, so kann dasselbe, sofern die erste Arbeit überhaupt einen Zweck haben soll, doch nur bei Einzelnheiten in Betracht kommen, nicht auf ein vollständiges Durcharbeiten der gesammten Formen ausgedehnt werden. In dieser Weise aber die Formen der Wirklichkeit unvermittelt in ein Kunstwerk zu übertragen, das, müssen wir behaupten, widerspricht dem Wesen der Kunst selbst. Denn ein Kunstwerk kann überhaupt nur entstehen durch den schaffenden Geist des Künstlers. Freilich kann es scheinen, dass im Portrait der Künstler zunächst nur das in der Wirklichkeit Gegebene ohne Zuthat seines eigenen Geistes zur Darstellung zu bringen habe. Aber wie wir im Leben den Menschen nicht als ein anatomisch-physiologisches Präparat betrachten, sondern in den Formen des Körpers eine bestimmte, mit Leben und Geist begabte Persönlichkeit erkenneu wollen, so machen wir auch an das Kunstwerk dieselben Ansprüche, Unter diesem Gesichtspunkte ist also die künstlerische Gestaltung der Form nicht eine reine Nachbildung dessen, was die Wirklichkeit zufällig darbietet, und darum etwas ihr Untergeordnetes, Geringeres; sondern sie hat ihre selbstständige Geltung und Berechtigung neben der natürlichen Form. Da aber die Kunst nicht in Fleisch und Blut, sondern in einem unbelebten Stoffe bildet, so kann der Künstler Leben nur dadurch darstellen, dass er das Bild der darzustellenden, mit Leben und Geist begabten Person in seinen eigenen Geist aufnimmt und es aus demselben wiederschafft in einem gegebenen Stoffe und nach den Gesetzen des Stoffes, in welchem er bildet. So kann und muss allerdings das Portrait in seiner höchsten Auffassung in einem gewissen Sinne ein Ideal werden, das Ideal der einen dargestellten Person, indem der Künstler in sein Werk nur die einfachsten Grundformen aus der Natur herübernimmt, und nur solche, in welchen sich der tiefere Organismus, die ursprüngliche geistige Anlage, das innere geistige Wesen in vollster Schärfe offenbart, alle Nebendinge aber, unbekümmert um eine kleinliche Nachahmung der Wirklichheit, nur zum Zwecke einer harmonischen Durchbildung jener Grundformen frei hinzu-

schafft. Beispiele einer solchen Auffassung liefert uns die griechische Kunst in genügender Zahl, unter anderen die Bildnisse des Perikles, den unter dem Namen des Aeschylos bekannten Kopf, welche, so zu sagen, geläutert von allen Schlakken des Irdischen, wie einem höher, als wir, begabten Geschlechte entsprossen erscheinen. Von solchen Portraits gilt zunächst, was Plinius sagt: man sei früher bestrebt gewesen, sie so schön als möglich zu bilden; oder an einer anderen Stelle [1]: in ihnen erscheinen edle Männer noch edler. Doch soll damit einer individuelleren Auffassung, wie sie uns z. B. im Bilde des Demosthenes entgegentritt, keineswegs ihre Berechtigung abgesprochen werden. Denn wenn auch in dem genannten Bilde das Verbissene, Gekniffene auf der einen ganzen Seite des Gesichts, welches an lysippische argutiae wie unwillkürlich erinnert, als ein Ausfluss des Strebens nach einer mehr äusseren Wahrheit betrachtet werden muss, so erscheint doch die ganze Behandlung der Form immer noch als dem künstlerischen Gedanken untergeordnet. Der Künstler ahmt nicht die Natur in allen ihren Einzelnheiten nach, sondern er wählt unter ihnen nur diejenigen aus, welche, wenn auch nicht ursprünglich durch den ganzen Organismus begründet, doch durch die geistige Thätigkeit der darzustellenden Person zu einer festen, bleibenden Form gelangt sind und sich dadurch zur Charakteristik dieses Geistes besonders eignen. Hier also steht der Künstler noch immer mit der schaffenden Natur auf gleicher Stufe, insofern beide die Formen nach einem und demselben Gesetze bilden und der Künstler nur da das Einzelne von der Natur entlehnt, wo diese etwas seinem eigenen Zwecke gemäss bereits vorgebildet hat. Die Form an sich ist aber hier keineswegs Zweck, sondern nur das Mittel zur Darstellung eines über ihr stehenden, sie beherrschenden Gedankens. Dieses Verhältniss nun gestaltet sich durchaus um, sobald ein reiner, mehr oder minder nachgebesserter Abdruck der Natur das Kunstwerk ersetzen, oder eigentlich noch übertreffen soll, insofern von der Voraussetzung ausgegangen wird, dass die Natur eine vollkommnere Bildnerin ihrer eigenen Geschöpfe sein müsse, als die Kunst. Hier ordnet sich der Künst-

1) 35, 74.

ler der Natur oder richtiger der Wirklichkeit nicht nur unter, sondern er verzichtet überhaupt gänzlich auf seine Selbstständigkeit. Allein der Abdruck liefert, materiell betrachtet, nur ein Abbild der Oberfläche des Körpers. Der Stoff aber, aus welchem dieselbe in der Wirklichkeit gebildet wird, die Haut, besitzt an sich keine feste selbstständige Form, sondern nur die Fähigkeit sich denjenigen Formen, welche sie umschliesst, anzupassen und anzuschmiegen. Eben so wenig hat sie an der Thätigkeit derjenigen Theile, welche Leben und Bewegung bewirken, einen selbstständigen, positiven Antheil, sondern verhält sich zu derselben neutral oder gar negativ, indem sie jeder bewegenden Kraft, d. h. jedem Muskel, hinlängliche Freiheit der Bewegung gewährt, aber sie doch gewisse Kreise zu überschreiten verhindert. Diese ihre Function und Bedeutung allein ist es, in welcher sie von der Kunst berücksichtigt und behandelt zu werden verdient. Einen bei weitem grösseren Anspruch aber macht sie in dem über der Natur geformten Abgusse. Hier erscheinen alle Zufälligkeiten, und, weil sie ohne Bedeutung für Geist und Handeln der dargestellten Person sind, müssen sie in dem leblosen Stoffe weit unangenehmer und hässlicher wirken, als im Leben, wo sie im Flusse der Bewegung sich der Aufmerksamkeit mehr entziehen. Hier zeigen sich ferner eine Menge von Einzelnheiten, welche, ich möchte kaum sagen, für den animalischen Lebensprocess, sondern allein für das Vegetiren des Körpers Bedeutung haben. Da diese aber wesentlich durch den Stoff, die Fügung und Zusammensetzung, die Textur desselben bedingt sind, so müssen sie, in einen anderen Stoff und in eine feste Form übertragen, einen von der Wirklichkeit sehr verschiedenen Eindruck hervorbringen. Wir erblicken im Abdrucke die Oberfläche des Körpers in Erstarrung und in Folge dessen Leben und Bewegung aller übrigen Theile gehemmt und ertödtet. Weit entfernt also, uns ein getreues und wahres Bild der vollen Persönlichkeit zu gewähren, bietet uns der Abdruck nichts als ein Abbild der Hülle derselben in ihrer äusserlichsten physischen Beschaffenheit ohne Geist und Leben. Die künstlerischen Forderungen höherer Art bleiben daher sämmtlich unbefriedigt, und an die Stelle einer höheren Naturwahrheit tritt nichts, als was Plinius als Eigenthümlichkeit des Lysistratos hervorhebt: similitudines, eine Aehnlichkeit in den Einzeln-

heiten der äusseren Erscheinung, welche nur dem niederen Sinne als ein Verdienst erscheinen kann [1]).

Wir haben demnach die Bestrebungen des Lysistratos nicht anders als verfehlt nennen können. Dieses strenge Urtheil dürfen wir indessen vom geschichtlichen Standpunkte aus einigermassen mildern. Ich möchte es eine historische Nothwendigkeit nennen, dass sich die Richtung dieser ganzen Epoche auf äussere Wahrheit einmal bis zu ihrem Endpunkte entwickeln musste, um das Gefährliche derselben klar erkennen zu lassen. Diesen Versuch wagte Lysistratos; wohl aber ist es möglich, dass er es bei dem Versuche bewenden liess. Wenigstens finden wir keine Spuren, dass man weiter an dem Gedanken festgehalten habe, einen Abklatsch der Natur an die Stelle der Kunstwerke setzen zu wollen. Wohl aber scheint die Erfindung des Abformens über dem Leben in anderer Beziehung einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt zu haben. In der folgenden Zeit, in welcher die Gymnastik die hohe Bedeutung verlor, welche sie früher für das gesammte Leben der Hellenen, und namentlich für die bildende Kunst gehabt hatte, war nun ein neues Hülfsmittel für das Studium des menschlichen Körpers gegeben, zwar nur ein schwacher Ersatz für das wirkliche, bewegte Leben; aber doch ein Ersatz, welcher der weniger aus lebendiger Phantasie, als aus ruhiger, allseitiger Ueberlegung schaffenden Kunst der folgenden Epoche wesentlich förderlich sein musste. Namentlich möchte es noch einmal eine besondere Untersuchung verdienen, ob nicht manche Erscheinungen der eigenthümlich römischen Kunst aus solchen Studien sich erklären liessen, ob nicht vor allem die römische Portraitbildung am einfachsten auf eine durch solche Studien bedingte Naturanschauung zurückzuführen sei.

D a ï p p o s,
Sohn und Schüler des Lysipp, und deshalb von Plinius unter den Künstlern der 121sten Olympiade angeführt: 34, 51. Die

1) Richtig bemerkt A. W. v. Schlegel (Sämmtl. W. IX, S. 161) über einige moderne, mit Hülfe des Abformens entstandene Büsten: „Freilich bekommt bei dieser widerwärtigen Operation der Mund etwas Gekniffenes, die ganze Miene wird peinlich, die fleischigen Partien werden platt gedrückt u. s. w., so dass bei dem Nacharbeiten Leben und Bewegung gleichsam nur wie eine Schminke auf die todte Masse aufgetragen werden muss."

Schreibung des Namens Daïppos steht durch zweimalige Erwähnung bei Pausanias, sowie dadurch fest, dass er bei Plinius (34, 87) in der alphabetischen Aufzählung der Künstler unter dem Buchstaben D erscheint. Wenn daher bei dem Letzteren an zwei anderen Stellen (§. 51 u. 66) sich auch in den besten Handschriften Laïppus findet, obwohl an einen verschiedenen Künstler zu denken kein Grund vorliegt, so müssen wir wohl mit Sillig ein Versehen des Plinius annehmen, welcher beim Excerpiren aus dem Griechischen die Initialen Δ und Λ verwechseln mochte. — Zu Olympia befanden sich von ihm die Statuen des Kallon, Sohnes des Harmodios, welcher im Faustkampfe der Knaben, und des Nikandros, ebenfalls aus Elis, welcher im Doppellauf zu Olympia und auch anderwärts gesiegt hatte: Paus. VI, 12, 3; 16, 4. Ausserdem nennt nur noch Plinius (34, 87) ein Werk und zwar mit einem Griechischen Namen, über dessen Schreibung man früher schwankender Meinung war: die Lesarten perlaomenon, perlayomenon schienen auf paralyomenon zu führen, und wenn auch die Figur eines von Gicht oder Schlag Gelähmten ein sehr eigenthümlicher Vorwurf für eine Kunstdarstellung ist, so würde doch in dieser Epoche der Kunst daran kein Anstoss zu nehmen sein. Die Lesart der Bamberger Handschrift pexomenon führt indessen bestimmt auf die Vulgate perixyomenon zurück, unter welcher Benennung Plinius noch kurz vorher (§. 86) auch ein Werk des Antignotos anführt. Wir haben also einen Athleten mit der Striegel, einen destringens se, den man vielleicht nicht Apoxyomenos nannte, um ihn von dem verwandten Werke des Lysipp besser unterscheiden zu können.

Boedas,

ebenfalls Sohn und Schüler des Lysipp: Plin. 34, 66. Die frühere Schreibung Bedas ist aus den besten Handschriften verbessert. Wir kennen von ihm nur ein einziges Werk, einen Betenden: Plin. 34, 73. Die Behauptung, dass derselbe in dem betenden Knaben des Berliner Museums uns erhalten sei, entbehrt einer positiven Begründung. Den Bedas, welchen Vitruv (III, praef. §. 2) unter denjenigen Künstlern nennt, welchen zu grösserer Berühmtheit nicht die Tüchtigkeit, sondern das Glück gemangelt habe, dürfen wir mit dem Sohne des Lysipp nicht verwechseln, da er ausdrücklich Byzantier genannt wird.

Euthykrates,
der dritte, und nach Plinius (34, 66) der bedeutendste der Söhne und Schüler Lysipp's, aber im Charakter von ihm verschieden: denn „er wollte seinen Vater mehr in der Beharrlichkeit, als in der Eleganz nachahmen, und lieber in einer ernsten, als anmuthigen Richtung gefallen" (constantiam potius imitatus patris quam elegantiam, austero maluit genere quam iucundo placere). In der hierauf folgenden Anführung seiner Werke herrscht leider einige Verwirrung, die manche Einzelnheiten schwankend erscheinen lassen muss. Zuerst nennt Plinius einen Herakles zu Delphi und einen Alexander; sodann (nach der früheren Lesart) Thespin venatorem et Thespiadas, proelium equestre; doch bietet hier die Bamberger Handschrift Thespis, was auf Thespiis führt, und lässt Thespiadas ganz weg, weshalb wir es als ein Glossem betrachten dürfen. So bleibt: zu Thespiae ein Jäger und ein Reitertreffen; von welcher Art, wird nicht näher angegeben. Es folgen (ebenfalls nach der Vulgate): simulacrum Trophonii ad oraculum, quadrigas Medeae complures, equum cum fiscinis, canes venantium. Hier ist zuerst aus der Bamberger Handschrift nach simulacrum hinzuzufügen: ipsum. Dass durch diesen Zusatz das eigentliche Tempelbild bezeichnet werden solle, wie Sillig in seiner neuen Ausgabe des Plinius meint, muss deshalb zweifelhaft erscheinen, weil dieses von Pausanias (IX, 39, 3) ein Werk des Praxiteles genannt wird. Es soll also wohl nur betont werden, dass das Bild den Trophonios selbst, nicht eine andere bei seinem Orakel mit einer Statue geehrte Person darstellte. Die Schwierigkeiten, welche Medeae der Erklärung bietet, fallen weg, indem die Bamberger Handschrift dieses Wort auslässt. Es konnte, wie Sillig meint, aus einem Glossem, Lebadeae, wie v. Jan, aus in aede eius (medei in einer Vossischen Handschrift aus in ede ei') entstanden sein. Was wir endlich unter dem equus cum fiscinis, einem Pferde mit Körben, oder, wie ein Theil der Handschriften cum fuscinis, mit Gabeln, zu denken haben, vermag ich nicht anzugeben. Dass der Zusatz von irgend einem Parergon hergenommen und nur bestimmt sei, das Pferd dadurch, als durch einen Beinamen, näher zu bezeichnen, wie Sillig vermuthet, ist allerdings möglich; aber die Schwierigkeit selbst wird dadurch eigentlich nicht gelöst. — Ausser Plinius nennt nur Tatian

(c. Graec. 52, p. 114 Worth) noch Werke des Euthykrates, nemlich die Statuen der Dichterinnen Anyte, der Mnesiarchis aus Ephesos, der Thalarchis aus Argos, und endlich Panteuchis *συλλαμβάνουσαν ἐκ φθορέως* (ein erotisches Symplegma?). — Bemerkungen der Alten über den Charakter dieser Bildwerke fehlen uns gänzlich; und wir vermögen deshalb nicht nachzuweisen, in welchen besonderen Eigenthümlichkeiten das zu Anfang mitgetheilte Urtheil des Plinius begründet ist. Wie es dasteht, scheint anzunehmen, das Euthykrates im Ernste der Auffassung und vielleicht auch in den strengeren, breiteren Proportionen sich mehr der älteren Kunstschule von Argos und Sikyon angeschlossen habe. Dieses wird noch wahrscheinlicher durch des Urtheil, welches Plinius unmittelbar nachher über den folgenden Künstler fällt:

Tisikrates

„aus Sikyon war zwar Schüler des Euthykrates, stand aber der Sekte des Lysipp näher (Lysippi sectae propior), so dass mehrere seiner Werke kaum davon zu unterscheiden waren, wie sein Thebanischer Greis, der König Demetrios, Peukestes, der Leibwächter Alexanders des Grossen, würdig so grossen Ruhmes": Plin. 34, 67. Peukestes war wenigstens im Anfange der 116ten Olympiade noch am Leben [1]; Demetrios aber starb Ol. 142, 2, so dass sich die künstlerische Laufbahn des Tisikrates der seines Lehrers entsprechend von Ol. 115—124 erstrecken mochte. Plinius erwähnt ausserdem, dass auf ein Zweigespann von seiner Hand Piston eine Frau setzte; und nennt zugleich als Werke dieses sonst unbekannten Künstlers einen Ares und Hermes im Tempel der Concordia zu Rom: 34, 89. Endlich finden wir den Namen des Tisikrates auf einer bei Albano entdeckten Basis:

ΤΕΙΣΙΚΡΑΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6172. Aus dem Imperfectum sowie aus dem Material der Basis, einem albanischen Peperin, geht hervor, dass die Inschrift erst in römischer Zeit unter ein Werk des Tisikrates oder eine Copie desselben gesetzt wurde. Visconti [2]) wollte aus der oblongen Gestalt der Basis schliessen, dieselbe habe die Löwin getragen, welche Plinius erwähne; allein er verwechselte dabei Tisikrates mit dem alten Amphikrates aus

1) Plut. Eum. 14; Diod. XIX, 48. 2) Op. var. II, 82.

der Zeit der Pisistratiden. — Tisikrates, der Vater des Malers Arkesilas[1]), kann sehr wohl mit dem Bildhauer identisch sein.

Xenokrates,
nach Einigen Schüler des Tisikrates, nach Anderen des Euthykrates, übertraf beide durch die Menge seiner Werke und schrieb Bücher über seine Kunst: Plin. 34, 83. Aus denselben citirt Plinius ein Urtheil über Parrhasios; unter den Quellen des 34sten Buches aber eine Schrift über Toreutik. Dort und unter denen des 35sten Buches wird ausserdem noch ein Xenokrates, Sohn des Zeno, genannt, der vielleicht identisch mit dem Schriftsteller über Medicin ist, welchen Plinius im 33sten Buche benutzte. Als Bildhauer erwähnt einen Xenokrates auch Diogenes Laërtius IV, 15.

Wir kehren jetzt wieder zu den unmittelbaren Nachfolgern Lysipp's zurück:

Phanis,
wie aus der Bamberger Handschrift des Plinius (34, 80) für Phoenix hergestellt ist, von unbekanntem Vaterlande und Schüler des Lysipp. Für sein Werk hielt man früher die Statue des Faustkämpfers Epitherses, welcher auch von Pausanias (VI, 15, 3) erwähnt wird. Die Handschriften des Plinius führen aber auf epithyusan, eine opfernde Frau; und da ähnliche Darstellungen namentlich bei Plinius häufiger erwähnt werden, so ist kein Grund vorhanden, von dieser Lesart abzugehen.

Eutychides
aus Sikyon, Schüler des Lysipp (Paus. VI, 2, 4), und wohl deshalb von Plinius (34, 51) in die 121ste Olympiade gesetzt, womit übereinstimmt, dass er für Antiochia arbeitet: denn diese Stadt wurde laut der armenischen Uebersetzung des Eusebius[2]) Ol. 115, 4 unter dem Namen Antigoneia gegründet, Ol. 119, 3 aber von Seleukos erneuert und Antiochia genannt, Eutychides arbeitete in Erz und in Marmor, und wahrscheinscheinlich ist auch der Maler dieses Namens, von welchem Plinius (35, 141) eine Victoria auf einem Zweigespann anführt, von dem Bildhauer nicht verschieden. Als Marmorwerk erwähnt Plinius (36, 34) einen Dionysos, welcher unter den

1) Plin. 35, 146. 2) Vgl. Syncell. p. 218 B. C.

Monumenten des Asinius Pollio aufgestellt war; als Erzwerk aber (34, 78) die Statue des Eurotas, an welcher, wie man sagte, die Kunst noch flüssiger war, als der Fluss: ein Gedanke, welcher in einem Epigramme des Philippos [1]) noch weiter ausgesponnen ist [2]). Aus Erz war natürlich auch die Statue des Timosthenes aus Elis, welcher zu Olympia im Wettlauf der Knaben in unbekannter Olympiade gesiegt hatte: Paus. VI, 2, 4. Ungewiss ist das Material bei der Statue der Tyche, welche er für die Syrier am Orontes (d. i. die Antiochener) gemacht hatte, und welche von diesen in hohen Ehren gehalten wurde: Paus. l. l. Eine sehr schöne und gewiss richtige Vermuthung über dieses Werk hat O. Müller [3]) aufgestellt, indem er die Tyche für die Stadtgöttin von Antiochia erklärte, von welcher uns auf Münzen und in statuarischen Werken zahlreiche Nachbildungen erhalten sind [4]). Die Göttin sitzt, der Localität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen und zu ihren Füssen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flussgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motivirt, dass die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fuss ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Armes, während der linke dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen Haltpunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisirt die Stadtgöttin, Aehren in der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmzweig erscheint), die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmuth der ganzen Erscheinung vergleichen liessen. Schwerlich wird sich Jemand dem Zauber desselben zu entziehen im Stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genuss und die Freude daran irgend Jemand verbittern zu wollen. Doch aber muss ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen, wie weit

1) Jacobs Anthol. XIII, p. 672. 2) Vgl. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. 1850. II, S. 123. 3) Diss. Antioch. 1, 14. 4) Namentlich eine Statue im Vatican: PCl. III, t. 46; vgl. Müller u. Oest. Denkm. I, Taf. 49.

sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, lässt sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja nicht einmal die Strenge, der decor der älteren Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äusseren Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren. Aber dieser Eindruck bleibt immer wesentlich verschieden von dem Gefühl der Erhebung, welches ein von einer hohen geistigen Idee erfülltes Werk in uns hervorrufen muss. Durch dieses Urtheil soll, wie gesagt, dem Verdienst des Eutychides kein Abbruch geschehen; aber ausgesprochen musste es werden, um den Wechsel der Zeiten, die durchaus veränderte Anschauungsweise zu bezeichnen, welche auch da, wo zu einer erhabeneren, geistigeren Auffassung noch Gelegenheit gegeben war, dem Gefälligen und Anmuthigen überall eine bevorzugte Geltung einräumte. Wir durften dieses hervorzuheben um so weniger unterlassen, als gerade dieses Werk, weil es, wenn auch nur in Copien noch erhalten, besonders geeignet erscheinen muss, auch auf die unmittelbar vorhergehende Zeit ein bestimmteres Licht zu werfen, und namentlich das Wesen der Eleganz, das iucundum genus bei Lysipp in seiner concreteren für den äusseren Sinn fasslichen Gestaltung uns vor Augen zu führen. — Wie aber bei der Tyche die alte Strenge der Haltung einer anmuthigen Sorglosigkeit Platz gemacht hatte, so bewunderte das Alterthum an dem Eurotas die Weichheit, ja Flüssigkeit der Behandlung, durch welche Eutychides die Natur des feuchten Elementes noch überboten zu haben schien. Wir haben hier wieder einen jener epigrammatischen, auf eine bestimmte Spitze berechneten Lobsprüche vor uns. Dies kann uns indessen nicht hindern zu fragen, wodurch derselbe gerechtfertigt sein mochte. Wir dürfen nicht etwa an eine besondere Weichheit in der Behandlung des Fleisches, der Oberfläche des Körpers denken, einer solchen, wie sie in dem Symplegma des Kephisodot ihre Bewunderer fand; denn dieser Behandlung bequemt sich das Erz nicht in derselben Weise

an, wie der Marmor. Es sei mir daher erlaubt, vielmehr eine Erklärung durch die Hinweisung auf einige andere Bildwerke zu versuchen, deren Vergleichung vielleicht, aber doch nur auf den ersten Blick, fernliegend erscheinen mag: nemlich zwei Panther des vaticanischen Museums, Thiere aus dem Katzengeschlechte, an welchen nicht die Stärke und Tragfähigkeit des Knochen- und Muskelbaues, das Feste der Form, sondern die elastische Weichheit, welche einer Fixirung der Form gerade zu widersprechen scheint, die am meisten hervortretende charakteristische Eigenschaft bildet. Sie liegen da, man möchte sagen, wie hingegossen; und die Wirkung erscheint um so grösser, wenn wir bedenken, dass die Arbeit in dem härtesten sprödesten Stoffe, in Granit, ausgeführt ist. Von einer nach Illusion strebenden Behandlung des Details der Oberfläche kann in diesem Stoffe am allerwenigsten die Rede sein: die Weichheit liegt also lediglich in der Fügung, in der Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit jedes einzelnen Gliedes. Wenden wir jetzt dasselbe Bildungsprincip auf die Darstellung eines Flussgottes an, so springt es in die Augen, was den Alten zu einer witzigen Vergleichung der Flüssigkeit des Kunstwerkes und des Flusses Veranlassung bot: es war das Hinfliessen der ganzen, wahrscheinlich liegenden Gestalt, das Gelöste, aller Spannung Entbehrende jeder Bewegung, was in dem harten Stoffe gebunden die Bewunderung der Menge hervorrief, so recht der Gegensatz dessen, was die strenge Bildung des Körpers in den Gymnasien erstrebte.

Kehren wir jetzt wieder zu dem Künstler zurück, welcher diesen Eurotas und die Tyche geschaffen hatte, so ergiebt sich für ihn durch diese Werke eine sehr bestimmte Stellung in der sikyonischen Schule. Wir finden eine naturgemässe Entwickelung derjenigen Bestrebungen Lysipp's, welche den Ernst und die Strenge der älteren Kunst mit Eleganz und Leichtigkeit zu vertauschen bezweckten. Ob und wie weit dasselbe auch hinsichtlich der äusseren Behandlung behauptet werden darf, insofern auch darin die Künstler dieser Zeit sich der sinnlichen Wahrheit der Natur zu nähern suchten, vermögen wir nicht zu entscheiden. Auf jeden Fall indessen scheint die charakteristische Eigenthümlichkeit des Eutychides weniger hierin gesucht werden zu müssen, als in der Composition, in einer Verbindung der Theile, welche dadurch, dass sie die

dargestellte Person frei von allem Zwange und von aller Anstrengung erscheinen lässt, dem Beschauer das Gefühl des daraus entspringenden Behagens unvermerkt mittheilt und es ihn als etwas ihm selbst Angehöriges empfinden lässt [1]).

Schüler des Eutychides war:

Kantharos,

ebenfalls aus Sikyon gebürtig, und Sohn eines Alexis, welcher mit dem gleichnamigen Künstler aus der Schule des Polyklet in Familienzusammenhang stehen kann, aber nicht nothwendig zu stehen braucht: Paus. VI, 3, 3. Plinius (34, 85) nennt Kantharos unter den Künstlern, welche wegen ihrer gleichmässigen Tüchtigkeit, wenn auch nicht wegen eines einzelnen besonders ausgezeichneten Werkes Anerkennung verdienen. Dass er auch Caelator gewesen, hat Sillig wohl nur aus Versehen in dieser Stelle zu finden geglaubt. Zwei Werke führt Pausanias an: die Statuen des Alexinikos aus Elis, und des Kratinos aus Aegeira, welche beide im Ringen der Knaben zu Olympia gesiegt hatten: VI, 17, 5; 3, 3. Der Letztere zeichnete sich sowohl durch seine Schönheit, als durch die grosse Kunst aus, mit welcher er das Ringen betrieb, weshalb ihm erlaubt ward, neben seinem eigenen Bilde in Olympia auch das seines Lehrers aufzustellen.

Wir beschliessen die Reihe der Schüler des Lysipp mit dem berühmtesten unter ihnen:

Chares,

von Lindos auf Rhodos gebürtig. Ueber das Werk, welchem er seinen Ruhm verdankte, hören wir zunächst Plinius (34, 41): „Vor allen aber ward bewundert der Koloss des Sonnengottes zu Rhodos, welchen Chares aus Lindos, der Schüler des Lysipp, gemacht hatte. Seine Höhe betrug 70 Ellen (105 Fuss). Dieses Bild ward nach 56 Jahren durch ein Erdbeben niedergeworfen; aber auch liegend ist es zum Erstaunen. Wenige sind im Stande, seinen Daumen zu umfassen; die Finger allein sind grösser, als die meisten Statuen; weite Höhlen gähnen aus den gebrochenen Gliedern entgegen. Drinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht es der Künst-

1) Eutychides in einem Epigramme der Anthologie (Anall. II, p. 311, n. 14) ist nicht der Künstler, sondern ein Unbekannter, welcher einen Priap aufgestellt hatte.

ler bei der Aufrichtung festgestellt hatte. In zwölf Jahren soll es für 300 Talente gemacht worden sein, die man aus dem Apparate löste, welchen der König Demetrios aus Ueberdruss an der langen vergeblichen Belagerung vor Rhodos zurückgelassen hatte." Diese Belagerung ward aufgegeben Ol. 119, 1-2. Wäre dann der Koloss sogleich begonnen worden, so hätte er Ol. 122, 2 beendigt sein müssen; 56 Jahre seines Bestandes führen uns auf Ol. 136, 2. Allein das Erdbeben, welches ihn zerstörte, fällt nach der Chronik des Eusebius und Syncellus [1]) in das erste oder zweite Jahr der 139sten Olympiade, nach Orosius [2]) in das Consulat des C. Flaminius: 531 a. u. c., Ol. 139, 2—3. Polybius [3]) erwähnt sogar des Erdbebens mitten unter den Begebenheiten der 140sten Olympiade als eines kurze Zeit vorher eingetretenen Ereignisses. Wollen wir also nicht annehmen, dass das Werk erst längere Zeit nach der Belagerung begonnen sei, so werden wir der Vermuthung Scaligers [4]) beitreten müssen, dass zwischen der Vollendung und dem Zusammensturz nicht 56, sondern 66 Jahre verstrichen seien. Damit stimmt endlich auch die Angabe des Suidas [5]) überein, dass der Koloss während der Regierungszeit des Seleukos Nikanor aufgestellt sei, welcher gerade am Ende der 124sten Olympiade ermordet ward [6]).

Der Künstler wird von Plinius, Strabo [7]) und Eustathius [8]) Chares genannt, während er in einem Epigramme der Anthologie [9]) Laches heisst. Diese Verschiedenheit hat man aus einer Anekdote bei Sextus Empiricus [10]) erklären wollen, nach welcher Chares sich vor Vollendung des Werkes, weil er sich in dem Kostenanschlage arg verrechnet, das Leben genommen haben soll, so dass also Laches die Arbeit nach dem Tode desselben übernommen hätte. Allein die Erzählung: ein Künstler, wie Chares, habe den Preis, welchen er für das Bild in halber Grösse verlangt, für die ganze Höhe nur verdoppelt, verstösst so sehr gegen alle Wahrscheinlichkeit, dass auf jeden Fall die weit einfachere Erklärung vorzuziehen ist: in dem Epigramme beruhe der Name Laches nur auf einer falschen

1) p. 220 C. 2) IV, 13. 3) V, 88. 4) zu Euseb. p. 137. 5) s. v. *Κολασσαεύς*. 6) Vgl. über die verschiedenen hier berührten Zeitangaben Clinton fasti. 7) XIV, p. 652. 8) ad Dion. Perieg. 504. 9) Anall. I, 143, n. 83. 10) adv. math. p. 156 ed. Col. Allobr. 1621.

Lesart. Dass der Scholiast des Lucian [1]) Lysipp als Künstler nennt, ist gewiss nur ein Versehen. Ueber die Angabe des Paulus Diaconus im Auszuge des Festus s. v. colossus vgl. unter Colotes.

Hinsichtlich des Maasses des Kolosses stimmen Strabo, Plinius und Festus überein, indem sie dasselbe auf 70 Ellen oder 105 römische Fuss angeben. Gegenüber diesen ältesten und sorgfältigsten Quellen verdienen die confusen und sich widersprechenden Nachrichten der Späteren keine Berücksichtigung; und wir verweisen daher über dieselben und manche andere Sagen, welche sich an den Koloss als eines der sieben Wunderwerke der alten Welt anknüpfen, auf den Commentar Orelli's zu Philo von Byzanz. Mancher Leser wird vielleicht als Kind in seinem Bilderbuche die Gestalt eines dunkelgefärbten nackten Mannes angestaunt haben, welcher mit gespreizten Beinen, unter welchem ein Schiff durchfährt, über dem Eingange eines Hafens aufgestellt ist, und in der einen hoch erhobenen Hand eine Pfanne mit brennender Flamme hält. In welchem Gehirn dieser sogenannte Koloss von Rhodos entstanden sein mag, weiss ich nicht anzugeben. In den Nachrichten der Alten finden wir durchaus keine Angaben weder speciell über den Ort der Aufstellung, noch über die äussere Gestalt des Bildes.

Ausser dem Bilde des Sonnengottes führt Plinius (34, 44) als ein Werk des Chares noch einen kolossalen Kopf aus Erz an, welchen der Consul P. Lentulus auf dem Kapitol geweiht hatte.

Dass Chares Schüler des Lysipp war, sagt ausser Plinius auch der Auctor ad Herennium IV, 6: „Chares lernte von Lysipp Statuen machen, nicht auf die Weise, dass dieser ihm einen Kopf des Myron, Arme des Praxiteles, eine Brust des Polyklet, Bauch und Schenkel zeigte; sondern er sah das alles von dem Lehrer in seiner Gegenwart bilden; die Werke der Uebrigen konnte er auch für sich allein betrachten." Wenn Sillig daraus schliessen will, er scheine von seinem Lehrer besonders begünstigt worden zu sein, so ist dies gewiss zu weit gegangen. Denn der Sinn ist nur allgemein, dass, wer einen Andern etwas lehren wolle, im Stande sein müsse, es

1) Icaromen. 12.

ihm selbst vorzumachen, und nicht sich begnügen dürfe, ihn auf vollendete Muster zu verweisen. Allerdings aber musste gerade für Chares die Belehrung durch Lysipp namentlich in technischer Beziehung von der höchsten Bedeutung sein. Denn der Zeus zu Tarent, nächst dem rhodischen überhaupt der grösste Koloss zu Strabo's Zeit, war ein Werk des Lysipp; und die bei diesem gesammelten Erfahrungen mussten also dem Chares vom wesentlichsten Nutzen sein, wenn auch bei den vergrösserten Maassen des Sonnengottes sicher noch neue bedeutendere technische und mechanische Schwierigkeiten zu lösen waren. Was indessen Philo darüber berichtet, können wir mit gutem Gewissen für ein Märchen erklären.

Vom historischen Standpunkte aus müssen wir die Bedeutung des Chares zuerst darin suchen, dass sich bei ihm noch mehr, als bei Lysipp, das Bestreben zeigt, den Werth eines Kunstwerkes in die Massenhaftigkeit zu setzen; sodann aber darin, dass er die sikyonische Kunst nach Rhodos verpflanzt, wo sich dieselbe in der nächstfolgenden Zeit zu einer neuen, selbstständigen Blüthe entwickelte.

Mit den Künstlern aus der Schule des Lysipp hat die Blüthe der Kunst in Sikyon und Argos, ja im ganzen Peloponnes, ihr Ende erreicht. Neben ihnen sind nur noch einige Künstler untergeordneten Ranges, nach ihnen kaum einer bekannt; so dass wir hier den ganzen Rest zusammenzustellen befugt sind, auch wenn ein einzelner von unbekannter Zeit in eine spätere Epoche gehören sollte:

Sikyon.

Daetondas machte die Statue des Theotimos aus Elis, welcher im Faustkampfe der Knaben zu Olympia gesiegt hatte: Paus. VI, 17, 3. Da des Theotimos Vater Moschion den Zug Alexanders nach Asien mitgemacht hatte, so ist der Künstler etwa ein Zeitgenosse dieses Königs.

Menaechmos. Plinius (34, 80) erwähnt als sein Werk einen jungen Stier, welcher mit dem Knie niedergedrückt wird, während der Nacken nach hinten gebeugt ist: also vielleicht eine stieropfernde Nike, wie wir sie häufig in Reliefs und auch in statuarischen Nachbildungen dargestellt sehen. Auch schrieb er über seine Kunst; und Plinius führt unter den Quellen des 33sten und 34sten Buches seine Schrift über Toreutik,

Athenaeus [1]) eine andere über die Künstler an. Ausserdem verfasste er die Geschichte seiner Vaterstadt Sikyon und die Alexanders des Grossen. Suidas aber setzt ihn in die Zeit der Diadochen. Vgl. Vossius de hist. Gr. I. cap. XI.

Olympos. Dass er aus Sikyon gebürtig war, ist bei Gelegenheit des Messeniers Pyrilampes nachgewiesen worden. Sein Werk war die olympische Siegerstatue des Xenophon, Sohnes des Menephylos, eines Pankratiasten aus Aegion in Achaia: Paus. VI, 3, 5. Die Zeit des Sieges, wie des Künstlers, ist ungewiss. Nur wollte man sie bisher bis nach Ol. 80 herabrücken, weil nach dem Siege des Oebotas Ol. 6 keinem Achaeer bis zur 80sten Olympiade das Glück in Olympia günstig gewesen sei. Allein es ist bereits bei Gelegenheit des Ageladas wahrscheinlich gemacht worden, dass in der überlieferten Erzählung von dem Fluche des Oebotas wahrscheinlich einige für historische Bestimmung wichtige Angaben uns verloren gegangen sind.

Argos.

Theodoros, Sohn des Poros, ist bekannt aus einer von Fourmont zu Hermione copirten Inschrift:

ΑΠΟΛΙΣ ΑΤΩΝ ΕΡΜΙΟΝΕ
ΩΝΝΙΚΙΝΑΝΔΡΩΝΙΔΑΔΑΜΑ
ΤΡΙΚΛΥΜΕΝΩΙΚΟΡΑΙ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΡΟΥ ΑΡΓΕΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 1197. Die Basis trug also eine Ehrenstatue. Einige ganz ähnliche Inschriften des Dorotheos und Kresilas (n. 1194—95) gehören noch der Zeit des voreuklidischen Alphabets an; die unsrige ist vielleicht nur wenig später. — Eben dorther stammt auch eine Inschrift mit zwei Künstlernamen:

Phileas und Zeuxippos.

ΦΙΛΕΑΣ ΚΑΙ ΞΕΥΞΙΠΠΟΣ
ΦΙΛΕΛ (für Α) ΕΠΟΙΗΣΑΝ

C. I. Gr. n. 1229. Dass sie Argiver waren, ist nicht unwahrscheinlich, aber nicht völlig gewiss, da wir ja in Hermione neben den bereits angeführten Argivern auch den Kydoniaten Kresilas finden. Die Schriftzüge scheinen der guten, voralexandrinischen Epoche anzugehören.

1) II, p. 65 A; XIV, p. 635 B; p. 637 F.

Vielleicht etwas jünger sind:

Xenophilos und Straton, nach der Angabe von Ross inscr. ined. I, n. 58, welcher eine Marmorplatte mit den Namen dieser Künstler zu Marbacca unweit Tiryntl fand:

ΞΕΝΟΦΙΛΟΣ ΚΑΙ ΣΤΡΑΤΩΝ
ΑΡΓΕΙοΕοΙ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Eines ihrer Werke sah auch Pausanias zu Argos: ein Marmorbild des sitzenden Asklepios nebst einer stehenden Hygieia; daneben sassen auch die Künstler, welche die Götterbilder gemacht hatten: II, 23, 4.

Andreas aus Argos machte die Statue des Lysippos aus Elis, welcher in unbekannter Olympiade im Ringen der Knaben gesiegt hatte: Paus. VI, 16, 5.

Emmochares. Der Name dieses Künstlers soll sich auf dem Fragmente einer Statue der Aphrodite gefunden haben:

ΕΜΜοΧΑΡΗΣ. ΠΤΟΛΕΜΑΙοΥ
ΑΡΓΕΙοΣ. ΕΠοΙοΙ

C. I. Gr. n. 6147. Den Namen in Hermochares oder Demochares zu emendiren, wie man vorgeschlagen hat, ist vielleicht gänzlich überflüssig; denn da diese Inschrift von Gudius aus den Papieren des Pirro Ligorio entnommen ist, so ist allerdings auf ihre Echtheit wenig zu bauen, wie auch Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn, p. 289) richtig bemerkt hat.

Arkadien.

Aristoteles aus Kleitor wird in einem Epigramme der Anyte genannt, deren Blüthe etwa in Ol. 120 gesetzt wird:

Βουχανδὴς ὁ λέβης, ὁ δὲ θεὶς Ἐριασπίδα υἱός,
Κλεύβοτος· ἁ πάτρα δ'εὐρύχορος Τεγέα·
τἀθάνᾳ δὲ τὸ δῶρον· Ἀριστοτέλης δ' ἐπόησεν
Κλειτόριος γενέτᾳ ταὐτὸ λαχὼν ὄνομα.

Anall. I, p. 197, n. 2. Ob und in welcher Weise freilich das grosse Becken auch mit wirklicher Bildhauerarbeit geschmückt war, wird leider nicht gesagt.

Die übrigen Künstler dieser Periode.

Aëtion und Therimachos, von Plinius (34, 50) als Erzbildner in der 107ten Olympiade angeführt, werden besser unter den Malern behandelt.

Unter den Erzbildnern der 114ten Olympiade nennt ferner Plinius (§. 51) ausser den früher behandelten noch:

Euphron, Eukles, Sostratos und Ion. Anstatt der beiden ersten Namen las man früher nur einen: Euphronides, während die Bamberger Handschrift durch euphron. fucles auf das Richtige geleitet hat. Sie sind, eben so wie Ion, gänzlich unbekannt. Sostratos ist wahrscheinlich mit dem knidischen Architekten, dem Zeitgenossen Alexanders, identisch.

Chaereas machte eine eherne Statue Alexanders des Grossen und Philipps, seines Vaters: Plin. 34, 75.

Philon wird von Tatian (c. Gr. 55, p. 121 Worth) als der Künstler einer Statue des Hephaestion, des Freundes Alexanders genannt. Ausserdem führt ihn Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern an, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Endlich hat man ihn noch zum Künstler einer Statue des Zeus Urios am Pontos machen wollen, deren Basis nebst Inschrift in England noch jetzt erhalten ist: C. I. Gr. n. 3797. Allein es ist schon von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen worden, dass der dort genannte Philon keineswegs der Künstler war, sondern nur das Bild geweihet hatte.

Aristodemos „machte Ringer, Zweigespanne mit dem Wagenlenker, Philosophen, alte Frauen, den König Seleukos (welcher Ol. 117, 1— 124, 4 regiert); geschätzt wird auch sein Doryphoros": Plin. 34, 86. Ausserdem nennt Tatian (c. Gr. 55, p. 120 Worth) eine Statue des Fabeldichters Aesop. Zufolge dieser Reihe von Werken scheint er ein nicht unbedeutender Künstler gewesen zu sein, dem in seinen Philosophen und alten Frauen namentlich zu scharfen Charakterbildern Gelegenheit gegeben war. Wir haben es deshalb bei Lysipp unentschieden gelassen, wem von beiden das Original der vortrefflichen Aesopstatue der Villa Albani zuzuschreiben sei.

Thrason wird von Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern genannt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde bildeten. Strabo (XIV, p. 641) sah von ihm einige Werke beim Tempel der Artemis zu Ephesos: das Hekatesion und den Brunnen, Penelope und die Alte Eurykleia. Das erste Werk kann einfach ein Bild der Hekate sein; da aber auch an dem Brunnen die Bildnerei mit Architektur zusammenhängen musste, so haben wir vielleicht bei der Hekate ebenfalls

das Bild der Göttin nebst einem Kapellchen zu verstehen, deren es z. B. in Athen in den Privathäusern eine grosse Menge in der Art von Hausaltären gab. Penelope und Eurykleia nebst Odysseus sind aus Terracottareliefs bekannt, mit denen die im Vatican zweimal vorkommende statuarische, aber ganz reliefartig componirte Penelope vollkommen übereinstimmt [1]). Sollte etwa zwischen diesen und den Werken des Thrason ein Zusammenhang anzunehmen sein? Das Archaisirende in dem Styl des Gewandes würde nicht geradezu ein Gegenbeweis sein. Denn es tritt eigentlich nur in der Ausführung hervor, und konnte von dem Künstler in einer bestimmten Absicht angewendet sein, als der strengen Sitte der Penelope am meisten entsprechend. Das Geistige der Composition, das sich in ihr aussprechende Gefühl, das Trauern und Sinnen, zeugt dagegen von einem so tiefen künstlerischen Verständniss und einer solchen Freiheit in Beherrschung aller Mittel, dass es bedenklich scheint, hier eine Composition der alten Zeit, der Kunst vor Phidias, anzunehmen. Zudem ist die Zeit des Thrason keineswegs sicher, und wir glaubten nur deshalb dem Künstler seine Stelle am besten hier anweisen zu dürfen, weil zur Zeit des Alexander der ephesische Tempel neu gebaut und mit Kunstwerken geschmückt ward. Doch konnte sich recht wohl noch Manches auch aus der früheren Zeit erhalten haben; und für diese sprechen bei dem Bilde der Penelope allerdings die Reinheit und Strenge der ganzen Auffassung. Freilich bleibt auch so die ausgesprochene Meinung nur eine Vermuthung, für die man allgemeine Billigung keineswegs verlangen darf. — Einen Thrason aus Pellene werden wir später als Künstler der Kaiserzeit kennen lernen. Den älteren deshalb ebenfalls für einen Arkader zu erklären, möchte indessen zu gewagt erscheinen.

Menestratos. „Sehr bewundert werden auch der Herakles des Menestratos und die Hekate zu Ephesos im Tempel der Artemis post aedem, bei deren Betrachtung die Tempelwärter aufmerksam machen, der Augen zu schonen: so stark ist die Ausstrahlung des Marmors": Plin. 36, 32. Den Ausdruck post aedem glaubte Sillig früher von dem Opisthodomos des Tempels verstehen zu müssen. Er stimmt aber vollkommen mit dem griechischen *μετὰ τὸν νεών* überein, welchen

1) Vgl. Thiersch Epoch. S. 426 flgd.

Strabo zur Bezeichnung der Localität anwendet, an der sich das Hekatesion des Thrason befand. Offenbar war ebendaselbst die Hekate des Menestratos aufgestellt. In Betreff der Zeit des Künstlers gilt, was auch über Thrason bemerkt ist. Tatian (c. Graec. 52, p. 113 Worth) führt ausserdem als sein Werk noch eine Statue der uns unbekannten Dichterin Learchis an.

Mentor, der berühmte Caelator, welcher vor dem Brande des ephesischen Tempels gelebt haben muss, arbeitete auch grössere Bilder in Erz, deren eines sich in Varro's Besitz befand: Plin. 33, 154.

Asklepiodoros, welcher Philosophenstatuen machte (Plin. 34, 86), gehört in diese Periode, sofern wir annehmen wollen, dass er von dem als Zeitgenossen des Apelles bekannten Maler nicht verschieden ist.

Gryllion. In dem Testamente des Aristoteles, welcher Ol. 114, 3 starb, heisst es, man möge für die bei Gryllion bestellten Bilder einiger Familienglieder Sorge tragen, damit sie vollendet und geweiht würden. Diog. Laërt. V, s. 15. *Εἰκόνες* sind wohl am einfachsten für Büsten zu halten, können freilich auch Gemälde sein.

Amphistratos machte nach Tatian (c. Gr. 52, p. 114) ein Erzbild der uns unbekannten Dichterin Kleito, nach Plinius (36, 36) das Marmorbild des Geschichtschreibers Kallisthenes, welches zu Rom in den servilianischen Gärten aufgestellt war. Kallisthenes schrieb die Geschichte der Jahre Ol. 98, 2 — 105, 4, starb aber erst im Anfange von Ol. 113; vgl. Clinton fasti p. 387.

Hippias. Die sehr verderbte Stelle des Pausanias, in welcher er allein erwähnt wird (VI, 13, 3), lautet: *Χιόνιδος δὲ οὐ πόρρω τῆς ἐν Ὀλυμπίᾳ στήλης [καὶ ὃς] ἕστηκεν ὁ Δοῦρις Σάμιος, κρατήσας πυγμῃ παῖδας τέχνῃ δὲ ἡ εἰκὼν ἔστι μὲν Ἱππίου, τὸ δὲ ἐπίγραμμα δηλοῖ τὸ ἐπ' αὐτῷ νικῆσαι [Χίονιν] ἡνίκα ὁ Σαμίων δῆμος ἔφευγεν ἐκ τῆς νήσου τὸν δὲ καιρὸν, καθ' ὃν ἐπὶ τὰ οἰκεῖα τὸν δῆμον * * * Παρὰ δὲ τὸν τύραννον κ. τ. λ.* Eine durchaus sichere Lösung aller in diesen Worten enthaltenen Schwierigkeiten ist bei der schlechten Beschaffenheit unserer Quellen kaum möglich. Die neueren Herausgeber schreiben statt des eingeklammerten *καὶ ὃς*: *Σκαῖος*, und sehen darin den Eigennamen eines Sohnes des Duris, welcher auch kurz nachher an die Stelle des ungehörigen Chionis zu

setzen sei; in Uebereinstimmung damit aber sei für Δοῦρις die durch mehrere Handschriften gebotene Lesart Δούριος aufzunehmen. Gegen diese Anordnung, welche für sich allein sehr annehmbar sein würde, scheinen aber die Worte παρὰ δὲ τὸν τύραννον in dem Folgenden zu sprechen. Denn da wir nur von Duris, nicht aber von einem seiner Söhne wissen, dass er Tyrann von Samos war, so müssen wir annehmen, dass in dem Vorhergehenden von einer Statue des Duris selbst die Rede sei. Und damit lässt sich auch die Angabe vereinigen, dass der olympische Sieg in die Zeit eines Exils der Samier falle, wenn wir nemlich, abweichend von allen früheren Erklärern, an dasjenige denken wollen, welches bald nach Alexanders Tode durch Perdikkas nach mehr als 43jähriger Dauer aufhörte; vgl. Clinton s. a. 350. Wenn nun, wie Eckertz [1]) annimmt, Duris die Tyrannis nicht vor, aber doch vielleicht bald nach der Schlacht bei Ipsos (Ol. 119, 4) erlangte, so konnte ein olympischer Sieg in seiner Jugend recht wohl vor das Ende des Exils der Samier fallen.

Ktesikles machte in Samos eine weibliche Statue aus Marmor, zu welcher Kleisophos von Selymbria eine sträfliche Liebe fasste: Athen. XIII, p. 606. Auf dieselbe spielen die Komödiendichter Alexis und Philemon an; und den Namen des Künstlers schöpft Athenaeus aus Adaeus von Mitylene: sämmtlich Gewährsmänner aus der Zeit Alexanders oder seiner nächsten Nachfolger.

Pandeios, ein Bildhauer, ἀγαλματοποιός, wird von Theophrast (hist. plant. IV, 13) erwähnt. Er verlor in Folge des Genusses einer giftigen Frucht den Verstand, als er in einem Heiligthume zu Tegea arbeitete. „Schneider schreibt nach mediceischen Handschriften Πάνδειος statt Παντίος, und fragt dennoch, ob vielleicht Pantias, der nach Pausanias die Statue eines Arkaders gearbeitet hat, mit jenem Pandeios derselbe sei": Welcker Kunstbl. 1827, n. 83.

Rückblick.

Vergleichen wir die Zustände Griechenlands bei dem Beginne der vorigen und der eben behandelten Periode, so zeigt

1) De Duride Samio p. 31.

es sich auf den ersten Blick, dass in der Zwischenzeit die Mittelpunkte des politischen Lebens sich durchaus verändert und verrückt, die Machtverhältnisse der verschiedenen Staaten gänzlich umgestaltet hatten. Das perikleische Athen war durch den peloponnesischen Krieg vernichtet. Zwar erhob es sich etwas später nochmals zu einigem Glanze; aber bald musste es wieder für die eigene Unabhängigkeit gegen die makedonischen Eindringlinge kämpfen und unterlag zum zweiten Male. Solche Zeiten sind grossen künstlerischen Staatsunternehmungen durchaus ungünstig; und wir wissen deshalb auch in dieser Periode von keinem öffentlichen Werke, welches sich auch nur entfernt mit dem Parthenon, den Propylaeen, dem Erechtheum vergleichen liesse. Daraus erklärt es sich, dass Praxiteles, so wie Skopas, der zwar Parier, aber auf dem Boden der attischen Kunst erwachsen ist, für Athen eine verhältnissmässig geringe Thätigkeit entwickelt, und nur an Werken von nicht eben bedeutendem Umfange, an einzelnen Statuen oder Gruppen von wenigen Figuren. Auch die Nächstberühmten, wie Bryaxis, Leochares, sind gezwungen, ihren Ruhm meist ausserhalb Attika's zu suchen. Allerdings füllt sich Athen auch in dieser Periode noch mit statuarischen Werken; aber es ist nicht sowohl der Staat, als Privatleute, welche die Kunst beschützen: denn der Reichthum Einzelner war noch keineswegs geschwunden, nur die Kräfte des Staats waren für andere nothwendigere Zwecke in Anspruch genommen. So arbeiten Künstler von bedeutendem Rufe, wie Sthennis und Leochares, eine Reihe von fünf bis sechs Bildern für eine Familie, deren Name uns sonst weiter gar nicht bekannt ist. Während dagegen frühere Staatsmänner, wie Kimon und Perikles, die berühmtesten Künstler in unausgesetzter Thätigkeit erhielten, um Athen mit den grossartigsten Werken zu schmücken, beschäftigen manche ihrer Nachfolger die Kunst nur in so fern, als der Staat sie wegen ihrer politischen Verdienste der Ehre einer Statue würdig erkennt. Unternehmungen endlich, wie diejenige war, dem Demetrios Phalereus 360 Bildsäulen zu errichten, sind für die Kunst nicht als ein Gewinn zu erachten; denn sie vermögen wohl dem handwerksmässigen Betriebe nicht aber der wahren Kunst Vorschub zu leisten.

Einem solchen Wechsel der äusseren Verhältnisse war freilich die Schule von Argos und Sikyon weniger unterworfen: sie war schon früher weniger für einheimische öffentliche Unternehmungen, als für fremde Staaten und für Privatleute thätig gewesen, und dieses Verhältniss erhält sich zum Theil auch noch in dieser Periode; denn für Argos und Sikyon selbst ist nur eine geringe Zahl von Werken der dort einheimischen Schule bestimmt.

Dass nun die Kunst nicht nur sich zu erhalten vermochte, sondern sogar glänzend gedieh, verdankt sie zwei Quellen, welche sich ihr jetzt neu erschlossen. Athen, Olympia, Delphi, Argos hatten in der vorigen Epoche das Beispiel gegeben, wie ein Staat oder ein anderes politisches oder religiöses Gemeinwesen, vermittelst seiner Reichthümer durch die Kunst herrlichen Ruhm zu gewinnen vermochte. Der Wetteifer ward rege, und, wo eine Blüthe der politischen Macht oder des Reichthums sich öffnet, da feiert auch sicher zugleich die Kunst einen Triumph. Noch gegen das Ende der vorigen Periode erreicht Thebens Macht ihren Höhepunkt, und alsbald finden wir dort eine Reihe einheimischer Künstler, neben ihnen aber auch die bedeutendsten auswärtigen beschäftigt: Praxiteles schmückt einen Tempel mit den Thaten des Herakles; einzelne Götterbilder liefert Skopas. Thespiae wird durch Werke des Praxiteles und Lysipp verherrlicht. Durch die Bundesgenossenschaft Thebens hebt sich Arkadien: unter Leitung des Skopas ersteht in dem Athenetempel von Tegea ein der vorigen Epoche würdiges Prachtwerk. Für Megalopolis, den neuen politischen Mittelpunkt Arkadiens, arbeiten mehrere der ausgezeichnetsten Künstler; für Mantinea Praxiteles. Mit der Wiedererbauung Messene's, noch gegen das Ende der vorigen Periode, tritt gleichzeitig dort ein einheimischer Künstler von hohem Verdienste, Demophon, auf. Megara füllt sich mit Werken des Skopas und Praxiteles. Knidos erlangt seine Berühmtheit erst durch die Aphrodite; und andere Kunstwerke gesellen sich ihr bei. Von kleineren Orten zu schweigen, seien hier nur noch Tarent und Rhodos erwähnt, welche in den Kolossen des Lysipp und Chares alle Nebenbuhler durch Gewaltigkeit und Massenhaftigkeit überbieten zu wollen schienen. Durch diese Verbreitung der Kunstliebe über ganz Hellas erhielt sich namentlich die religiöse Kunst fortwährend in

ihrer Blüthe: denn auch darin folgten diese Städte noch ihren Vorbildern, dass sie vor allem auf die Schmückung ihrer Stammesheiligthümer bedacht waren, oder wenigstens den Göttern die Werke der Kunst weiheten. Selbst das Wunder dieser Periode, das Mausoleum, möchte ich unter diesem Gesichtspunkte auffassen: denn obwohl Grabmal, hatte es doch ganz den Charakter eines Heroon und stellte sich schon durch die Stelle auf welcher es erbaut war, als der Mittelpunkt der Heiligthümer von Halikarnass dar [1]).

Aber in der Mitte dieser Periode erfolgte ein gewaltiger Umschwung in den politischen Verhältnissen durch den Sieg der makedonischen Alleinherrschaft. Zwar ist diese selbst nur von kurzer Dauer; aber sie hat in ihrem Gefolge fast überall die Alleinherrschaft von Königen. Ein König aber macht andere Forderungen an den Künstler, als ein wahrhaft republicanischer Staatsmann, selbst wenn dieser factisch die Macht eines Königs ausübt. Er will selbst verherrlicht sein; und ein Alexander begnügte sich nicht, König von Gottes Gnaden zu heissen: er nannte sich Sohn des Zeus selbst. So tritt seine Gestalt in den Kreis der Kunstdarstellungen nicht wie ein gewöhnliches Portrait, sondern wie das Bild, wenn nicht eines Gottes, doch eines Heros. Ferner aber verlangt er von der Kunst die Verherrlichung seiner eigenen Thaten, und hierdurch muss sich allmählig neben der religiösen die historische Kunst ausbilden. Wo finden wir in der früheren Zeit ein Werk, welches sich mit der Schaar der Reiter vom Granikos, mit Alexander auf der Löwenjagd vergleichen liesse? Solche Aufträge waren lockende Aufgaben für den Künstler, und kein Wunder also, wenn wir Männer ersten Ranges, vor allen Lysipp, dann Leochares, Euphranor, im Dienste des Königs finden. Nach Alexanders Tode erfolgt zwar zunächst der Verfall seines einheitlichen Reiches; die Kämpfe seiner Feldherren erlauben denselben nicht, sofort an die Beschützung der Kunst zu denken; und darin haben wir den Grund zu suchen, weshalb in der nächsten Zeit nur von einigen Portraitstatuen des Seleukos, Demetrios, Peukestes die Rede ist. Sobald sich indessen die Herrschaft der Einzelnen befestigt, wendet sich auch den Künsten die Aufmerksamkeit wieder zu;

1) Vitruv II, 8.

und in der folgenden Periode finden wir gerade an einem dieser Königshöfe einen Hauptsitz der Kunst.

Bei diesem Wechsel in den politischen Verhältnissen Griechenlands würde es uns keineswegs überraschen dürfen, wenn wir auf dem Gebiete der Kunst ganz entsprechende Erscheinungen vorfänden. Allein hier behauptet, was in der vorigen Periode begründet worden, eine nachhaltige Wirkung. Athen und das mit Argos eng verbundene Sikyon bleiben, wenn auch nicht die Hauptsitze der Kunstübung, doch die Mittelpunkte, von welchen aus die Kunst ihr höheres, geistiges Leben erhält, an welche sich die ganze innere Entwickelungsgeschichte anschliesst. In den Persönlichkeiten des Skopas, Praxiteles und Lysipp aber tritt uns das Wesen der attischen und peloponnesischen Kunst ihrer Zeit in eben so scharfen Zügen entgegen, wie das der verhergehenden in Phidias, Myron und Polyklet; und lassen sich auch Skopas und Praxiteles nicht einander in derselben Weise gegenüberstellen, wie Phidias und Myron, so ist doch ihr Verhältniss zu Lysipp dem der letzteren zu Polyklet ganz analog. In dieser Beobachtung ist für uns die Mahnung enthalten, die Kunst dieser Periode nicht als von der früheren Entwickelung gänzlich losgelöst zu betrachten, sondern, so viele und tiefe Verschiedenheiten sich auch zeigen mögen, dieselben wo möglich mit vorangegangenen Erscheinungen zu verknüpfen, aus ihnen abzuleiten und zu erklären.

Wir versuchen dies zuerst hinsichtlich des Kreises der Kunstdarstellungen, auf welche sich die Thätigkeit der verschiedenen Schulen erstreckte. Hier bietet sich uns sogleich ungesucht die Bemerkung dar, dass die Vielseitigkeit, welche die Attiker vor den Peloponnesiern auszeichnete, ihnen auch in dieser Periode bewahrt bleibt. Götterbilder werden noch in ebenso bedeutender Ausdehnung wie bisber gearbeitet; ja einzelne Künstler scheinen sogar fast ausschliesslich nur an ihnen ihre Kunst geübt zu haben. Freilich finden wir darunter keinen, welcher durch eines seiner Werke, wie Phidias durch seinen Zeus, der bestehenden Religion ein neues Moment hinzugefügt hätte. Aber wenn es nicht möglich war, in geistiger Hoheit und Erhabenheit über diejenigen Götterideale hinauszugehen, welche Phidias für alle Zeiten festgestellt hatte, so zeigte sich ein um so lebhafterer Wetteifer, die Ideale derje-

nigen Götter durchzubilden, deren Wesen mehr auf sinnlichem Reize und milder Anmuth beruht. In diesem Sinne erfahren sogar manche in der früheren Zeit strenge und ernst gehaltene Gestalten, wie z. B. die der Aphrodite, eine gänzliche Umbildung, und die Darstellung in jugendlichem, ja zuweilen knabenhaftem Alter, gewinnt immer mehr an Ausdehnung. Noch schärfer aber prägt sich die eben bezeichnete Richtung in einem ganz neuen Kreise von Darstellungen aus. Wir wiesen bereits am Ende der vorigen Periode darauf hin, wie die Kunstbestrebungen nach Phidias und Myron, indem sie von diesen beiden in vielen Beziehungen entgegengesetzten Brennpunkten ausgehend, das Göttliche dem rein Menschlichen annäherten und das Menschliche zu höherer Wahrheit verklärten, sich endlich begegnen mussten in Gestalten, welche recht eigentlich als eine Verkörperung des Geistigen und des Poetischen im Leben sowohl des Menschen, als der ganzen Schöpfung zu betrachten sind. Skopas und Praxiteles stellen die unerreichten Muster für Bildungen solcher Wesen auf, jener Halbgötter und Daemonen aus der Begleitung der Aphrodite, des Dionysos, des Poseidon u. a.; und noch jetzt sind mit deren Nachbildungen aus römischer Zeit alle Museen angefüllt. Denn sie waren es, welche, von geringerer Bedeutung für den religiösen Cultus, vorzüglich geeignet erscheinen mussten, dem Luxus, der Ausschmückung prächtiger Anlagen der Reichen und Vornehmen zu dienen. Wenn wir aber die von Skopas und Praxiteles eröffnete Bahn nicht sogleich von einer Schaar von Nachahmern betreten sehen, so hat dies wahrscheinlich seinen Grund nur darin, dass in Griechenland, selbst noch in den Zeiten Alexanders, der Sinn weniger auf solchen Glanz des Privatlebens gerichtet war, als später in Rom. — Verhältnissmässig gering kann bei flüchtiger Betrachtung die Thätigkeit der Attiker auf dem Gebiete der Heroenbildung erscheinen. Doch zeigt sich, wenn wir auf die frühere Zeit blicken, namentlich in einigen Werken des Euphranor und Silanion, eine wesentliche Veränderung und, wir dürfen wohl sagen, ein Fortschritt, in sofern diese Künstler einzelne Heroen nicht sowohl nach ihrer nationalen und politischen Bedeutung, als nach ihrem Werthe für künstlerische Darstellung zum Gegenstande ihrer Thätigkeit machten. Ausserdem aber dürfen wir nicht übersehen, dass die Heroenbildung in der Sculptur ihre vorzüglichste

Förderung durch die Architektur erhielt. Ich erinnere hier nur an die Statuengruppen in den Giebeln des tegeatischen Tempels, an die Reliefs am Mausoleum; andere mit Sculpturen gezierte Bauten von geringerem Umfange mochten aber in dieser Periode in grösserer Zahl erstehen, und es möge des Beispiels halber hier nur das choragische Monument des Lysikrates in Athen genannt werden. — Von einer historischen Kunst im engeren Sinne finden wir auch jetzt noch bei den Attikern keine Spuren. Nur gewinnt die Portraitbildung bei dem überhandnehmenden Gebrauche der Ehrenstatuen eine weite Ausdehnung, obwohl auch auf diesem Gebiete Statuen olympischer Sieger ausdrücklich nur von Sthennis und Silanion angeführt werden, und die Attiker jetzt ebenso, wie früher, auf die Darstellung von Persönlichkeiten, deren Bedeutung allein oder vornehmlich in ihren körperlichen Vorzügen begründet war, geringeren Werth gelegt zu haben scheinen, als die Sikyonier, denen Vollkommenheit der Form für den Hauptzweck der Kunst galt. Dagegen streiten sie mit diesen um den Vorrang in der Bildung solcher Portraits, welche ihren Werth nur durch die richtige Auffassung des Geistes und des Charakters der dargestellten Person erhalten konnten. Staatsmänner, Redner, Philosophen, Dichter und Dichterinnen werden in grosser Zahl und, wie wir aus den noch erhaltenen Nachbildungen schliessen dürfen, in hoher Vortrefflichkeit gebildet. Auch nach aussen verbreitet sich der Ruf athenischer Meister in diesem Kunstzweige; Euphranor und Leochares arbeiten für den makedonischen Königshof zu Philipps Zeit, und erst der nach Verherrlichung seiner kriegerischen Thaten strebende Alexander zieht allen anderen Künstlern den Sikyonier Lysipp vor.

Die bisherigen Bemerkungen werden sich also kurz so zusammenfassen lassen, dass die Attiker in der Hauptmasse ihrer Darstellungen sich innerhalb der schon früher bevorzugten Kreise bewegen, dass sie die Grenzen derselben zu erweitern, die in ihnen enthaltenen Keime oft in weitem Umfange und selbstständig zu entwickeln trachten, nicht aber in Bahnen einlenken, welche der früheren Entwickelung durchaus fremd und widersprechend wären. Zu demselben Ergebniss wird uns nun auch die Betrachtung der sikyonischen, aus der früheren argivischen hervorgegangenen Schule führen. Was wir früher mit Nachdruck hervorgehoben haben, dass in ihr die Götter-

bildungen nur eine geringe Bedeutung hatten, müssen wir hier wiederholen: auch jetzt treten sie, wie überhaupt die Idealbildungen, wenigstens nicht in den Vordergrund. Von Lysipp werden allerdings deren mehrere genannt; aber schon das ist in gewisser Beziehung bezeichnend, dass Plinius, welcher das Bedeutendste anzuführen sich zur Aufgabe gesetzt hat, von Götterbildern des Lysipp bis auf die Quadriga des rhodischen Sonnengottes und den wegen seiner Kolossalität angeführten Zeus zu Tarent gänzlich schweigt. Nirgends aber finden wir eine Spur, dass zu der bedeutenden Umgestaltung eines Theiles der Götter in ihrer ganzen Bildung, wie sie gleichzeitig von den Attikern versucht und durchgeführt wird, die sikyonische Schule irgendwie in bezeichnender Weise mitgewirkt habe. Eben so wenig scheinen in ihr die neuen Bildungen aus der Welt der niederen Götter und Daemonen Beachtung und Nachahmung gefunden zu haben; und der einzige Versuch, welchen Lysipp nach einer neuen Richtung hin in seinem allegorischen Kairos machte, musste als ein misglückter bezeichnet werden. — Kaum zahlreicher als früher sind die Statuen von Frauen; neben einigen einzelnen Figuren, einer taumelnden Flötenspielerin, einer stieropfernden Nike, der Tyche von Antiochien, einer Frau auf einem Zweigespanne, werden Musen von Lysipp und die Statuen mehrerer Dichterinnen von verschiedenen Künstlern angeführt; und man hat sehr unrecht gethan, die letzteren als Hetaeren zu bezeichnen, welche eine weit sinnlichere Auffassung bedingen würden, als sich in allen anderen Werken dieser Schule verräth. Panteuchis, welche nach der Bezeichnung *συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* allein eine Ausnahme machen könnte, ist leider sonst gänzlich unbekannt; gerade ihr Bild aber war ein Werk des ernsten und strengen Euthykrates. — So werden wir entschieden auf den Kreis derjenigen Darstellungen hingewiesen, welche schon von Polyklet und seiner Schule mit grosser Ausschliesslichkeit behandelt worden waren: Darstellungen, in welchen die Schönheit der körperlichen Erscheinung, die vollendete Durchbildung der Form als die obersten und höchsten Vorzüge erstrebt wurden. Hierher gehören also vor allen die athletischen Darstellungen; und wenn auch olympische Siegerstatuen in dieser Periode schon in geringerer Zahl aufgestellt worden zu sein scheinen als früher, so sind doch die meisten sikyonischen Künstler

auch jetzt noch in diesem Kunstzweige thätig. Ferner müssen wir hierher die Hauptmasse der Bilder rechnen, welche sich auf Alexander und seine Umgebung beziehen. Alexander z. B. mit der Lanze, wie ihn Lysipp in einem berühmten Werke darstellte, darf uns wohl an den Doryphoros des Polyklet erinnern. Die Grenzen freilich, welche dieser Künstler festgestellt hatte, glaubte man jetzt nicht mehr in der früheren Strenge bewahren zu müssen; und wenn wir früher den Doryphoros und Diadumenos gewissermassen als die Grenzsteine bezeichneten, so geht man jetzt nach den beiden entgegengesetzten Richtungen über dieselben hinaus: bis zu welchem Punkte, lehren auf der einen Seite die verschiedenen Bildungen des Herakles, auf der anderen das Bild des Eurotas, des gewaltigsten der Heroen und des weich hinfliessenden Flussgottes. Dass aber eine Schule, welche, man kann wohl sagen, durchaus von der Gymnastik ausgegangen war, schliesslich dahin gelangte, einen Flussgott wie fliessend darzustellen, steht mit ihrem ursprünglichen Charakter keineswegs im Widerspruch. Denn auch hier beruhte ja, wie wir schon früher bemerkten, das Verdienst des Werkes in der von aller Anschauung gelösten und ruhenden, aber darum nicht minder im ganzen Organismus vorhandenen Elasticität des Baues und der Fügung aller Glieder. Bis zum sinnlich Ueppigen verirrte sich dagegen, so viel wir wissen, die sikyonische Kunst niemals. — Nicht übersehen dürfen wir endlich die Menge von Thieren, welche jetzt theils selbstständig, theils in Gespannen, theils in den häufiger wiederkehrenden Jagddarstellungen gebildet werden. Auch darin verläugnet sich der Charakter der Schule nicht; denn gerade an Thieren liess sich die Schärfe in der Beobachtung der Wirklichkeit, das Verständniss der Form und des ganzen Lebens in den mannigfachsten Variationen darlegen.

Wenn es uns in dem Vorhergehenden gelungen ist, die Neuerungen in der Wahl der Gegenstände bildlicher Darstellungen mit Erscheinungen der früheren Periode zu verknüpfen und sie aus ihnen abzuleiten, so wird es unser Streben sein müssen, denselben Zusammenhang auch in den verschiedenen Seiten der künstlerischen Behandlung nachzuweisen. Wir richten daher zuerst unser Augenmerk auf die Technik, und finden, dass die Attiker, wie sie früher in allen Zweigen derselben sich mit gleicher Meisterschaft bewegten, auch jetzt

noch den Ruhm der Vielseitigkeit bewahren. Selbst in den kostbaren Stoffen, in Gold und Elfenbein, deren Anwendung bei dem sinkenden Wohlstand der Staaten seltener werden musste, arbeiten ausnahmsweise Bryaxis und Leochares. Die grösste Ausdehnung gewinnt indessen in dieser Periode die Bildnerei in Marmor, ja sie fängt an, ein entschiedenes Uebergewicht über den Erzguss zu erlangen, welcher jedoch noch fortwährend, und sogar mit technischer Virtuosität, z. B. von Silanion, ausgeübt wird. Umgekehrt verhält es sich in Sikyon: dort herrscht der Erzguss unbedingt. Von Lysipp kennen wir kein Werk in Marmor; unter den Werken seiner ganzen Schule aber lässt sich nur ein einziges sicher als in diesem Material ausgeführt nachweisen, ein Dionysos des Eutychides.

Schon früher haben wir uns gewöhnt, den Stoff eines Bildwerkes nicht als etwas rein Aeusserliches und Zufälliges zu betrachten, und vielmehr behauptet, dass vielfach durch ihn die ganze Behandlung der Form in ihrer äusseren Erscheinung bedingt sei. Die Natur des Marmors nun, sein Farbenton, seine Fügung, verleihen ihm eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Fleische des menschlichen Körpers, und mussten daher in einer Zeit, welche über alle Mittel der Darstellung frei gebot, das Streben hervorrufen, durch den Soff selbst mit der Wirklichkeit zu wetteifern, geradezu Illusion zu bewirken. Und so finden wir es in der That bei den Attikern dieser Periode, in scharf ausgesprochener Weise namentlich und zuerst bei Praxiteles. Jener sinnliche Reiz, jene Weichheit und Zartheit der Oberfläche des Körpers, welche als ein Vorzug seiner Werke gerühmt werden, stehen mit seiner Vorliebe für den Marmor im engsten Zusammenhange. Doch mag uns die Mässigung und Milde, welche uns überall als ein Grundzug seines Charakters entgegentritt, eine Bürgschaft sein, dass er auch auf diesem Gebiete sich selbst bestimmte Schranken gezogen haben wird. Immer jedoch hatte er dem Geschlechte der Nachfolger und Nachahmer ein Beispiel gegeben, welches bei minderer Selbstbeherrschung auf Irrwege leiten musste und wirklich leitete. Kephisodot, der Sohn und Erbe seiner Kunst, wagte in seinem erotischen Symplegma den Versuch, den Beschauer die Natur des Steines geradezu vergessen zu lassen und in die Täuschung zu versetzen, als sei, so zu sagen, das Kunstwerk selbst in Fleisch und Blut gebildet. Wir konnten

nicht umhin, dieses Streben eine Ausartung der Kunst zu nennen, welche in dem angeführten Beispiele um so gefährlicher erscheint, als hier die Sinnlichkeit der Ausführung verbunden mit der Sinnlichkeit des Gegenstandes sich bis zur Ueppigkeit und Wollust steigern musste.

In engem Zusammenhange mit der eben bezeichneten Richtung steht auch die Sorge, welche man auf die Färbung des Marmors verwendete. Sie war allerdings auch schon der älteren Kunst eigen; jetzt aber heisst es z. B. von Praxiteles, er habe denjenigen seiner eigenen Werke den Preis zuerkannt, welchen der Maler Nikias die circumlitio gegeben hatte: woraus wenigstens der hohe Werth erhellt, welchen man auf diesen Schmuck legte. Zwar müssen wir gestehen, von dem technischen Verfahren, wie von der dadurch hervorgebrachten Wirkung nur sehr unbestimmte Begriffe zu haben. Wenn wir aber hören, dass Silanion bei dem Bilde der Iokaste dem Erze, einem Stoffe, welchem eine täuschende Wirkung durch verschiedene Farbentöne seinem Wesen nach durchaus fremd sein musste, Silber beimischte, um dadurch die Blässe des Todes zu bezeichnen, so müssen wir daraus schliesen, dass man sich bei dem Marmor nicht etwa mit der Hinzufügung einiges schmückenden Beiwerkes begnügte, sondern auf bestimmte Stimmungen des Ganzen durch die Farbe hinarbeitete. Ein dem Verfahren des Silanion ganz analoges Beispiel lernten wir an einem Werke des Skopas kennen, der Ziege in der Hand der Maenade, welcher der Künstler zur Andeutung des Todes eine graublaue Farbe gegeben hatte. Bei dem freilich aus sehr verschiedenen Stoffen zusammengesetzten Serapis des Bryaxis wird als ein besonderes Verdienst der dunkle Ton gepriesen, welcher, der düsteren Natur des Gottes trefflich entsprechend, über das ganze Werk ausgebreitet war.

Von solchen, theils durch Farbe, theils durch Weichheit der Behandlung erzielten Reizen finden wir in den Werken der sikyonischen Schule keine Spur. Hier musste das vorherrschende Material, die Bronze, die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Bedeutung der Form an sich hinlenken. Argutiae operum werden an den Werken des Lysipp gerühmt: Feinheiten in der Durchführung des Einzelnen, welche in der durchsichtigen Oberfläche des Marmors verschwinden würden, sofern sie sich in dem spröden körnigen Stoffe überhaupt so darstel-

len liessen, wie in dem harten, aber dehnbaren Erze. Der Zweck aber, welchen Lysistratos bei dem Abformen über dem Leben vor Augen hatte, würde nur halb erreicht worden sein, wenn der Abguss aus freier Hand in den Marmor hätte übertragen werden sollen. — Gerade diese Versuche nun können uns lehren, wie weit man sich nach und nach in der Behandlung der Form von dem Vorbilde des Polyklet entfernt hatte. Sein Streben war gewesen, die Menschengestalt von allen ihr etwa in der Wirklichkeit anklebenden Mängeln zu reinigen, sie in ihrer gesetzmässigsten und daher vollkommensten Form darzustellen. Durch eine so klare Einfachheit, welcher Farbe und Geschmack allerdings, aber nur wie dem reinsten Wasser abgehen mochte, glaubte man auf die Länge zu ermüden. Man suchte daher den Beschauer durch Mannigfaltigkeit des Einzelnen, durch immer neue Feinheiten zu reizen, und näherte sich damit wieder der Wirklichkeit und den Zufälligkeiten ihrer Erscheinung; im Grunde aber tauschte man für die höhere Wahrheit nur den Schein derselben ein. Das förmliche Umschlagen in platten Naturalismus glauben wir schon früher seinem Werthe nach hinlänglich gewürdigt zu haben. Ebenso wenig wird es nöthig sein, hier nochmals über das Verhältniss der Proportionen des Lysipp zu denen des Polyklet zu reden. Nur das sei wiederholt, dass in der auf sie verwendeten Sorgfalt sich die Grundrichtung der sikyonischen Schule besonders scharf ausprägt, insofern sie überall den höchsten Werth auf Vollendung und allseitige Durchbildung der Form legt. Zwar finden wir auch unter den Attikern Künstler, wie Euphranor und Silanion, welche in verwandter Weise die Proportionen zum Gegenstande ihrer Forschung machen. Doch vermag sich ihr Ruhm in dieser Beziehung nicht mit dem des Lysipp zu messen. Bei Skopas und Praxiteles aber und den Künstlern ihrer Umgebung erscheint der formelle Theil ihrer Kunstübung auch jetzt so wenig, wie zur Zeit des Phidias in selbstständiger Geltung, vielmehr immer nur als das Mittel zur Darstellung und daher als wesentlich durch die Gegenstände derselben bedingt.

Trotz aller dieser in den bisherigen Erörterungen hervorgehobenen Gegensätze der Schulen von Athen und Sikyon müssen wir aber doch Beide als die Arme eines und desselben gemeinschaftlichen Stromes betrachten, sobald wir sie der vor-

angehenden Periode gegenüberstellen. Denn alle Eigenthümlichkeiten sind ihrem inneren Wesen nach doch die Ausflüsse eines und desselben Geistes, dessen Aeusserungen nur verschieden sind je nach dem Boden, welchen er für seine Einwirkung vorbereitet fand. Dieser Geist aber ist kein anderer, als der seit dem peloponnesischen Kriege gänzlich veränderte Zeitgeist des gesammten Griechenthums. Wenn sein Einfluss in der Sculptur nicht unmittelbar nach demselben hervortrat, so haben wir den Grund nur in der Beschränktheit der Mittel zu suchen, welche dieser Kunst zu Gebote standen und eine längere Uebung verlangten, um den Forderungen der neueren Zeit gerecht zu werden. Das charakteristische Merkmal dieser neuen Zeit aber war, um es kurz auszudrückeu, die Lockerung aller der Bande, welche bis dahin durch Gesetz, Religion nnd Sitte geheiligt gewesen waren. Das Wesen der älteren Kunst aber beruhte auf der Ehrfurcht vor der Erhabenheit und Würde des Göttlichen, auf der Achtung vor der Strenge der Sitte, auf der Freude an einer kräftigen, zu jeder Anstrengung geschickten Entwickelung des Körpers. Solche Vorzüge konnten unmöglich noch ferner den Beifall eines Geschlechtes finden, welches nach allen Seiten hin das gerade Gegentheil erstrebte. Der Glaube an die alten Götter war durch die Sophistik untergraben; mit der Religiosität sank auch die Sitte im häuslichen Leben. Im Staate aber gab nicht mehr, was recht und gut, sondern was nutzbringend und angenehm war, den Maassstab des Handelns ab. Egoismus und Leidenschaft traten an die Stelle der Aufopferung und der Mässigung. Man suchte nicht mehr Ehre und Ruhm in der Anstrengung, in jener Spannung aller Kräfte, durch welche allein die griechischen Freistaaten sich zu einer so hohen Stufe der Macht erhoben hatten; man wollte geniessen ohne Anstrengung, wollte die Lust der Sinne ohne Zwang befriedigen: die Sinnlichkeit gewann die Herrschaft über den Geist. Einzelne der älteren Zeit verwandte Charaktere vermochten diese innere Umwälzung nicht aufzuhalten; und wie sich dieselbe in der gesammten Litteratur dieser Epoche abspiegelt, so musste sie auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst endlich den entschiedensten Einfluss gewinnen. Jene geistige Gewalt, jene energische Thatkräftigkeit, wie sie sich in den Gestalten des Phidias und Myron offenbart, aber auch selbst in der Ruhe polykletischer Schöpfungen nicht verleugnet,

weicht dem Pathos, dem Leiden oder wenigstens der Passivität; selbst das Handeln ist weniger die Folge eines geistigen Wollens, als äusserer Antriebe. Der orgiastische Taumel einer Bakchantin entspringt nicht aus einem freien, selbstthätigen Bewusstsein, sondern wird von einem Gotte erregt (ἐκ ϑεοῦ μανεῖσϑαι). Die Melancholie, das Sehnen der Meergötter ist ein Leiden und Dulden, von welchem keine Erlösung möglich ist. Aus Alexanders Antlitz spricht der rastlos voranstürmende Eroberer. Die Ruhe eines Dionysos ist nicht ein sich Sammeln zu neuer Thätigkeit, sondern eine Ruhe von vorhergegangenem Genuss. Selbst Herakles in der Auffassung, wie ihn die farnesische Statue zeigt, steht ermattet da. Die Aphrodite des Praxiteles aber ist nicht die homerische Göttin, welche, wenn auch mit unglücklichem Erfolge, doch kühn genug ist, sich in den Kampf der Männer zu mischen. Fast in allen diesen Darstellungen, an denen sich doch vorzugsweise die Meisterschaft dieser Periode erprobt, waltet also keineswegs das Leben eines kräftigen Geistes in der Weise vor, dass dadurch der Grundcharakter des Ganzen bestimmt würde, sondern das Leben der Seele, des Gefühls. Die Darstellung desselben setzt aber eine gänzlich verschiedene Anschauungsweise, ein durchaus verschiedenes Studium voraus. Die Thätigkeit des Geistes ist eine streng geregelte, ewigen Gesetzen unterworfene; Gefühl und Seelenleben gewähren dagegen der besonderen Individualität eine grössere Freiheit der Bewegung, finden aber ebendeshalb ihren Ausdruck in weniger stätigen dauernden Formen. Das Studium wird sich daher von der Erforschung des bleibenden festen Gesetzes ab- und auf die Beobachtung der einzelnen Erscheinungen und Zustände lenken; und an die Stelle der früheren ethischen Charaktere werden Gestalten treten, welchen vorzugsweise ein psychologisches Interesse beiwohnt. Sehr bezeichnend für diese Richtung der Kunst sind daher Werke, wie der Paris des Euphranor, in welchem man nicht weniger den Richter der Göttinnen und den Liebhaber der Helena, als den Mörder des Achilles erkannte; oder wie das Bildniss des Apollodoros, in welchem Silanion, so zu sagen, den Zorn verkörpert hatte. Hier musste indessen immer noch das Hauptaugenmerk der Künstler darauf gerichtet sein, bestimmte Persönlichkeiten in der vollen ihnen inwohnenden Eigenthümlichkeit und Individualität zu zeigen

und dieselbe in typischer Weise durchzubilden. Ein weiterer Schritt auf der Bahn dieser zugleich psychologischen und pathetischen Entwickelung musste aber dahin führen, die Persönlichkeit einer einzelnen, bestimmten Situation unterzuordnen. Dass dies schon jetzt der Fall war, lehrt z. B. die sterbende Iokaste des Silanion, ein Bild, in welchem der pathetische Ausdruck des Todes so sehr die Hauptsache war, dass der Künstler ihn sogar durch die Farbe zu unterstützen suchte; und noch jetzt ist uns in dem sterbenden Alexander der Florentiner Gallerie [1]) ein Werk erhalten, welches wenigstens in seinem Urbilde als die Frucht eben dieser Geistesrichtung betrachtet werden muss. Zu ihrer vollen Blüthe entwickelt sich dieselbe jedoch erst in der nächsten Periode.

Die eben erwähnten Werke sind vor allem geeignet, uns an die Bemerkung zu erinnern, mit welcher wir den Rückblick auf die vorige Periode beschlossen haben: dass nemlich jetzt die Malerei auf die Sculptur einen sichtbaren Einfluss auszuüben beginne. Denn offenbar hat der, man möchte sagen, schillernde Charakter des Paris sein Vorbild in dem wetterwendischen Demos der Athener von Parrhasios, das Pathos der sterbenden Iokaste in der zum Tode verwundeten Mutter von Aristides, welche ihr Kind von der Brust abhält, um es nicht statt der Milch das Blut einer Sterbenden einsaugen zu lassen. Jener Einfluss aber bleibt nicht auf die Wahl und die geistige oder poetische Auffassung des Gegenstandes beschränkt, sondern äussert sich ebenso nachdrücklich in Hinsicht auf die formelle Behandlung. Die Malerei zur Zeit des Zeuxis und Parrhasios tritt zu der älteren des Polygnot vornehmlich dadurch in einen scharfen Gegensatz, dass sie sich dem Streben nach Illusion hingiebt: den sprechendsten Beweis dafür liefert der bekannte Wettstreit der beiden Meister, deren einer durch gemalte Trauben die Vögel, der andere durch einen gemalten Vorhang seinen Nebenbuhler selbst täuscht. Worin aber bestand nach dem Urtheile der Alten das charakteristische Verdienst des Praxiteles und Lysipp? In der veritas, derjenigen Wahrheit, welche uns ein getreues Bild der Natur weniger nach ihren tieferen Gesetzen, als nach ihrer äusseren Erscheinung giebt. In diesem einen Streben erkennen wir sogar den

1) Müll. u. Oest. D. a. K. I, 39, Fig. 160.

Punkt, in welchem die früher hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten und Gegensätze der beiden herrschenden Kunstschulen ihre Einigung finden. Die subtile Durchbildung der Form bis in das Einzelnste, die schlankeren Proportionen, das individuelle Gepräge in Bewegung und Stellung bei Lysipp, der Reiz der Farbe, die Weichheit und Zartheit in Behandlung der Oberfläche, die bequeme behagliche Ruhe in den Stellungen bei Praxiteles, alles dieses hat doch nur den Zweck, sich der Wirklichkeit so nahe als möglich anzuschliessen, den Sinn des Beschauers durch den Eindruck natürlicher Wahrheit gewissermassen gefangen zu nehmen.

Es ist gewiss vollkommen richtig, wenn Lessing (Laokoon, Anhang §. 10) behauptet: dass nur das die Bestimmung einer Kunst sein könne, wozu sie einzig und allein geschickt sei, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser können, als sie. Nicht alles, was die Kunst vermöge, solle sie vermögen. Nehmen wir aber diesen Satz zur Grundlage unseres Urtheils über den Werth jenes Einflusses der Malerei, sowie über die ganze Entwickelung der Sculptur in dieser Periode, so dürfen wir nicht leugnen, dass gegen ihn bereits mehrfach gefehlt worden ist: man muthete der Sculptur in vieler Beziehung schon mehr zu, nicht als sie zu leisten vermochte, wohl aber als sie vermögen sollte. Gerade je geringer verhältnissmässig die Mittel sind, welche dieser Kunst zu Gebote stehen, um so strenger soll sie in der Anwendung derselben verfahren, und sich selbst auf das wirklich Wesentliche, für die Bezeichnung der inneren Natur des darzustellenden Gegenstandes Nothwendige beschränken. Wir mussten dagegen vielfach darauf hinweisen, wie jetzt schon überall das Streben hervortritt, an die Stelle des Wesens den Schein, an die Stelle der Wahrheit die Täuschung zu setzen. Das iucundum genus wird dem austerum vorgezogen. Man will vor allem den Sinnen schmeicheln, Gefallen erwecken; und selbst da, wo jenes ruhige Behagen, jene natürliche Anmuth einer grösseren Erregtheit weichen muss, geschieht es nicht, um den Geist zu einer kräftigeren Thätigkeit anzuspannen, sondern um den einer Herrschaft des Geistes sich entziehenden Kräften der Leidenschaft freien Lauf zu lassen. Freilich dürfen wir bei denjenigen Künstlern, welche zuerst auf diesem Wege zu Ruhm und Ansehen gelangen, noch nicht von eigentlicher

Ausartung der Kunst sprechen; aber in ihrem Wirken liegen die Keime derselben, welche sich schon unter ihren unmittelbaren Nachfolgern, wie bei Lysistratos, Kephisodotos, vollständig entwickelt zeigen; und vielleicht ist es gerade diesem schnellen und scharfen Hervortreten zu verdanken, dass man die Gefahr erkannte, und, wenn auch nicht in die alten Bahnen zurückkehrte, doch der völligen Ausartung durch Strenge und Selbstbeherrschung vorbeugte, wie wir in der folgenden Periode sehen werden.

Dieses Urtheil, so hart es lautet, wird doch nicht ungerecht genannt werden können, sofern wir als Maassstab die höchsten Forderungen der Kunst annehmen, wie sie in der Epoche des Phidias ihre Befriedigung gefunden hatten. Ganz anders muss es sich dagegen gestalten, sobald wir diesen Maassstab absoluter Vollkommenheit aufgeben und nach dem relativen Werthe fragen. Denn sehen wir von der Kunst der Zeit des Phidias ab, so vermag sich nichts anderes mit der des Skopas, Praxiteles, Lysipp zu messen. Keine andere Zeit erreicht sie in der Unmittelbarkeit künstlerischen Schaffens. Wir haben es nicht mit einer Kunst zu thun, welche sich mühsam aus dem Verfalle, wie von Sehnsucht nach einer vergangenen Herrlichkeit getrieben, wieder emporzuarbeiten strebt, sondern als unmittelbare Nachfolgerin und Erbin der glänzendsten Epoche, im Besitze aller Mittel der künstlerischen Darstellung, aus der Fülle des sie umgebenden Lebens heraus schafft, und, was dieses Leben wünscht und verlangt, künstlerisch gestaltet. Freilich ist, was diese Zeit bewegt, nicht an sich das Höchste und Erhabenste; aber sie ist reich in ihrer inneren und äusseren Entwickelung; sie bringt eine Fülle neuer Ideen und Anschauungen zur Geltung, verlangt die Befriedigung neuer Anforderungen und Bedürfnisse; und gewährt dadurch auch der Kunst reichen Anlass zu neuer vielseitiger Thätigkeit. Was diese aber ergreift, was sie zu leisten unternimmt, das leistet sie ganz; und wenn wir z. B. dem Lysipp eine hohe poetisch-künstlerische Genialität nicht zuzuerkennen vermochten, so mussten wir dagegen anerkennen, dass er durch seine Hingebung an die Wirklichkeit in seinen künstlerischen Gestalten die äussere Erscheinung in ihrer vollsten Lebendigkeit erfasste und darstellte. Dagegen spiegelt sich in den Werken des Skopas der ganze geistige Kampf, welcher

diese Zeit erregt und in Spannung erhält, jener Kampf mit den Mächten des Geschickes, denen auch das freie Hellas unterliegen musste; während in den Bildungen des Praxiteles die anmuthigste Entfaltung des griechischen Lebens verkörpert erscheint. Mag aber auch die Auffassung vielfach eine sinnliche auf Aeusseres gerichtete sein, immer giebt sich der Künstler seinem Gegenstande ganz hin; dieser ist ihm der Zweck, welchem sich die Mittel der Darstellung unterordnen müssen, nach welchem sie sich überhaupt bestimmen; nicht benutzt er umgekehrt den Gegenstand nur als das Mittel, um seine Meisterschaft, seine Virtuosität zu zeigen, die Bewunderung des Beschauers von dem Kunstwerke ab- und auf seine eigene Person zu lenken. Darin aber, dass das Werk seinen Gegenstand erfüllt, und dass beide nach dem mathematischen Ausdrucke congruent sind und einander völlig decken, liegt der Grund, dass die Kunst dieser Zeit mit der vorhergehenden nicht in einem fundamentalen Gegensatze steht, sondern als eine Fortsetzung und vielseitige Entwickelung derselben erscheint, dass auch die Werke dieser Zeit noch Theil haben an jenem idealen Charakter, welcher ihnen eine allgemeine Geltung für alle Zeiten sichert. Noch schärfer wird die Einheit beider Perioden in dieser bestimmten Beziehung der wesentlich veränderten Richtung der nachfolgenden Zeit gegenüber erscheinen. Doch wollen wir hier der Untersuchung nicht vorgreifen; und jetzt vielmehr zur Erforschung der Thatsachen im Einzelnen schreiten, durch welche es sich klar herausstellen wird, dass wir am Ende dieser Periode an einem Wendepunkte in der Entwickelung der griechischen Kunst angelangt sind, welcher nur dem gewaltigen Umschwunge zur Zeit des Phidias an Bedeutung nachsteht.

Fünfter Abschnitt.

Die Kunst der Diadochenperiode bis zur Zerstörung Korinths.

Die Künstler von Pergamos.

Die Untersuchung über die Künstler von Pergamos gründet sich vornehmlich auf eine Stelle des Plinius (38, 84): „Mehrere Künstler stellten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier dar: Isigonos, Pyromachos, Stratonikos, Antigonos, welcher auch Bücher über seine Kunst schrieb." Wir gewinnen dadurch zuerst eine feste Zeitbestimmung: Attalos herrscht von Ol. 134, 4 bis 145, 4 (241—197 v. Chr.); und sein Hauptsieg über die Gallier fällt in das Jahr 239 = Ol. 135, 2. Ueber die Kämpfe des Eumenes sind wir nicht näher unterrichtet; und da Plinius ihn nach Attalos nennt, so lässt sich sogar zweifeln, ob der erste (Ol. 129, 2—134, 4) oder der zweite (Ol. 145, 4—155, 2) gemeint sei: wahrscheinlich indessen der erstere, da durch Attalos die Macht der Gallier in Asien gänzlich gebrochen wurde. Ehe wir über die zur Verherrlichung dieser Siege bestimmten Kunstwerke ausführlicher handeln, stellen wir zusammen, was über die Künstler ausser der Erwähnung bei Plinius sonst noch bekannt ist.

Isigonos wird nicht weiter erwähnt.

Antigonos wird von Plinius auch unter den Quellen des 33sten und 34sten Buches als Schriftsteller über Toreutik genannt. Harduin hält ihn für identisch mit dem auch sonst bekannten Schriftsteller aus Karystos; und wahrscheinlich ist er derselbe, an welchen der Perieget Polemon seine Schrift über die Maler richtete (Athen. XI, p. 474 C).

Stratonikos machte nach Plinius (34, 90) auch Philosophenstatuen, und wird von diesem Schriftsteller (§. 85) den Künstlern beigezählt, welche durch eine gleichmässige Tüchtigkeit, nicht vorzugsweise durch ein einzelnes Werk in Ansehen standen. Beide Male wird bemerkt, er sei auch Caelator gewesen, und unter den berühmtesten Caelatoren wird er denn

auch in dem betreffenden Abschnitte (33, 155) angeführt, aus welchem wir ausserdem (der Bamberger Handschrift zufolge) Kyzikos als Vaterstadt des Künstlers kennen lernen. Seinen Ruhm in der Toreutik bestätigt Athenaeus (XI, p. 782 B), indem er ihm unter den sechs berühmtesten Künstlern dieser Klasse eine Stelle anweist.

Phyromachos. Der Name dieses Künstlers lautet auch in den besten Handschriften des Plinius Pyromachos; doch scheint vor dieser ungewohnten Form die gebräuchlichere Phyromachos den Vorzug zu verdienen [1]. Zwar führt Plinius einen Künstler dieses Namens auch unter den Erzbildnern der 121sten Olympiade an: 34, 51. Doch beruht diese Angabe möglicherweise auf einem Irrthume; wo nicht, so müssten wir von dem für Attalos thätigen Künstler einen früheren gleichnamigen unterscheiden. Dem pergamenischen Künstler dürfen wir mit Sicherheit ein vorzügliches Bild des Asklepios beilegen, welches Prusias später von Pergamos wegführte [2]. Pergamenische Münzen, auf welchen man eine Nachbildung dieser Statue vermuthet [3], zeigen uns den Gott in der bekanntesten Darstellungsweise stehend gebildet; wie der Typus auch wohl schon vor der Zeit des Phyromachos sich festgestellt haben mochte. — Wahrscheinlich desselben Künstlers Werk war auch ein von Anaxagoras geweihter knieender Priap, auf welchen sich ein Epigramm des Apollonidas bezieht [4]. Zwar meint Schöll [5]: Anaxagoras möge der bekannte Philosoph sein, welcher sich die letzten Jahre seines Lebens in Lampsakos aufhielt, wo Priap besonders verehrt ward; und in diesem Falle könne sein Weihgeschenk ein Werk des Atheners Phyromachos sein, welcher am Fries des Erechtheum um Ol. 93 beschäftigt war. Allein Anaxagoras starb schon Ol. 88, 1, während der athenische Künstler zwanzig Jahre später in einer kaum selbstständigen Stellung erscheint. — Als Schüler des Phyromachos nennt Plinius (35, 146) einen Maler Milon aus Soli, woraus hervorzugehen scheint, dass auch er selbst in der Malerei tüchtig war.

1) Keil anall. epigr. p. 209; Bergk, Ztschr. f. Altw. 1844, S. 273. 2) Polyb. fragm. lib. 32, c. 25; Diodor exc. lib. 31, p. 508; Suidas, s. v. *Προυσίας*. 3) Müll. u. Oest. Denkm. I, T. 48, Fig. 219. 4) Anall. II, p. 134, n. 9. 5) Mitth. S. 125.

Die eben zusammengestellten Nachrichten sind augenscheinlich so dürftig, dass wir nicht wagen könnten, etwas über die Eigenthümlichkeiten dieser Künstler auch nur zu vermuthen, wenn sich nicht eine dieser Angaben mit anderen historischen Thatsachen vereinigen und dadurch eine bestimmtere Grundlage für weitere Untersuchungen gewinnen liesse: die Angabe, dass sie die Siege des Attalos und Eumenes über die Gallier durch Kunstwerke verherrlichten. Plinius theilt uns freilich nichts als die nackte Thatsache mit. Aber gerade diese Allgemeinheit giebt uns wieder das Recht, andere Nachrichten, welche sich auf die künstlerische Feier jener gallischen Niederlagen beziehen, mit den Worten des Plinius in Verbindung zu setzen. So dürfen wir als ein Werk dieser Kunstschule die Darstellung derselben (*Γαλατῶν τὴν ἐν Μυσίᾳ φθορὰν*) betrachten, welche, zusammen mit denen der Kämpfe gegen die Giganten, die Amazonen und die Meder bei Marathon, auf der Akropolis von Athen aufgestellt waren: denn sie waren dorthin von Attalos geschenkt worden [1]. So konnten auch die elfenbeinernen Thüren des palatinischen Apollotempels zu Rom mit der Darstellung des Todes der Niobiden und der Niederlage der Gallier bei Delphi, als eines Vorspiels der späteren Kämpfe, recht wohl Werke dieser Schule sein [2]: denn der römische Staat war der Erbe der attalischen Schätze, und die Arbeit in Elfenbein würde einem Künstler wie Stratonikos wohl anstehen, welcher in der Kunst der Caelatur eine der ersten Stellen einnimmt. Doch auch diese Werke sind uns im Einzelnen zu wenig bekannt, als dass sie unser Wissen über das künstlerische Verdienst ihrer Urheber irgend zu erweitern vermöchten. Dies geschieht erst dadurch, dass zwei noch jetz erhaltene Werke sich mit hinlänglicher Sicherheit als Originale dieser Schule nachweisen lassen, der sogenannte sterbende Fechterdes capitolinischen Museums und die früher unter dem Namen Arria und Paetus bekannte Gruppe der Villa Ludovisi [3].

Einen Gallier in dem sterbenden Fechter erkannt zu haben, ist das Verdienst Nibby's. Seine in einer wenig verbreiteten Zeitschrift [4] versteckte Arbeit über diese Statue überrascht

1) Paus. I, 25, 2; cf. Plut. Anton. 60. 2) Properz II, 31, 11 sqq. 3) Müll. u. Oest. D. a. K. I, 48, Fig. 217. 218. 4) Effemeridi letterarie di Roma. 1821. April. p. 49 sqq.

durch Klarheit und Einfachheit der Darstellung und zeigt ein feines und tiefes Verständniss der Eigenthümlichkeiten des Werkes, so dass man wünscht, es wäre dem Verfasser die Genugthuung geworden, seiner Meinung eine letzte Bestätigung durch die Stelle des Plinius zu gewähren, welche ihm zufällig unbekannt geblieben ist. Was er zur Widerlegung der früheren Benennung beibringt, mag hier füglich übergangen werden. Seine eigene Ansicht stützt sich vornehmlich auf die Nachrichten des Pausanias [1]) und Diodor [2]) über Körperbeschaffenheit und Sitten der Gallier, oder, wie sie bei den Griechen genannt wurden, der Galater. Als ein erstes und charakteristisches Kennzeichen wird dort die lange, mächtige und kräftige Statur angegeben. Weniger deutlich ist es, wenn sie *ταῖς δὲ σαρξὶ κάθυγροι καὶ λευκοὶ* genannt werden: doch scheint nicht ein weiches, sondern ein saftiges, kräftiges Fleisch damit bezeichnet zu sein. Wie im Angesicht der Statue geschrieben lauten aber die Worte Diodors über das Haar: es sei nemlich Sitte gewesen, die natürliche Eigenthümlichkeit desselben durch den fortwährenden Gebrauch einer Salbe noch weiter auszubilden und es von der Stirn über den Scheitel nach dem Nacken in einer Weise zurückzustreichen, wie man es an den Satyrn und Panen zu sehen gewohnt sei. Denn durch die Behandlung sei das Haar so dick und struppig geworden, dass es sich von den Mähnen der Pferde nicht unterschieden habe. Den Bart hätten die Einen ganz geschoren, die Anderen theilweise wachsen lassen; namentlich aber die Vornehmen nur den Schnurrbart, diesen aber so voll und lang getragen, dass der Mund davon ganz bedeckt worden sei. Ein besonderes Kennzeichen bildet ferner das celtische Halsband, welches namentlich durch den Kampf des Manlius Torquatus mit einem Gallier bekannt ist [3]), aber auch von Diodor [4]) erwähnt wird [5]). Eben so findet sich dort der Gebrauch bestätigt, ganz oder fast ganz nackt in den Kampf zu gehen. Endlich verdienen auch der grosse Schild und das gebogene Schlachthorn als mit der Beschreibung übereinstimmend nicht übersehen zu werden. Dass wir in dem sterbenden Fechter einen Gallier vor uns haben, ist also keinem Zweifel unter-

1) X, 19 sqq. 2) V, 28 sqq. 3) Liv. VI, 7. 4) c. 27. 5) Vgl. auch Ann. dell Inst. 1831, p. 307.

worfen. Dadurch ist aber zugleich die Erklärung für die früher Arria und Paetus genannte Gruppe gegeben: sie stellt einen Gallier dar, welcher, um der Schmach der Gefangenschaft zu entgehen, zuerst sein Weib und darauf sich selbst tödtet; wie ja auch Pausanias (c. 23) berichtet, dass sie in dem Kampfe bei Delphi diejenigen, welche auf der Flucht wegen ihrer Wunden und ihrer Schwäche nicht zu folgen vermochten, selbst niedermachten. Die richtige Deutung ist als Vermuthung schon von Visconti [1]) ausgesprochen, von Raoul-Rochette [2]) aber zuerst ausführlich begründet worden. Nur hätte dieser Gelehrte noch einen Schritt weiter gehen, und, wenn er Analogien für den Styl der Gruppe suchte, nicht auf den sogenannten borghesischen Fechter verweisen sollen, welcher sich von ihr in der ganzen Behandlung wesentlich unterscheidet: nur eine Statue durfte zur Vergleichung herbeigezogen werden, und diese ist keine andere, als der sterbende Fechter selbst. Er zeigt nicht nur Analogien des Styls, sondern eine vollständige Uebereinstimmung: er ist nicht nur das Product einer verwandten Geistesrichtung, sondern desselben Geistes, ja vielleicht derselben Hand, wie er aus demselben Material, dem gleichen, von dem gewöhnlichen sich nicht unwesentlich unterscheidenden Marmor, gebildet ist. Es ist überflüssig, dafür noch weitere Beweise beizubringen, wo ein Jeder durch den Augenschein sich leicht selbst überzeugen kann. Nur einen Einwand will ich beseitigen, den man aus der Betrachtung der Vorderansicht der zusammensinkenden Frau hernehmen möchte: die hier bemerkbare Verschiedenheit des Styls ist lediglich auf Rechnung einer modernen ungeschickten Ueberarbeitung und Glättung zu setzen, während die Rückseite in voller Frische die Uebereinstimmung hinlänglich verbürgt. — Die Erkenntniss aber, dass Statue und Gruppe eng zu einander gehören, ist von hoher Wichtigkeit. Denn es fällt damit die Hypothese weg, dass die erste nur eine in römischer Zeit gemachte und etwa zum Schmucke einer Trophäe bestimmte Copie sei. Sie ist Original, wie die Gruppe: und über diesen Punkt hätte man nie sollen in Zweifel sein; denn der eigenthümliche Zauber, welchen sie mehr als die meisten in Rom noch erhaltenen Antiken auf den Beschauer ausübt, beruht

1) Op. var. IV, p. 326. 2) Bullet. de Férussac; 1830, T. XV, p. 365 sqq.

eben auf ihrer Originalität. Man prüfe das kleinste Detail; und nirgends wird man etwas weder von der Aengstlichkeit, noch von der glatten Praktik und Routine eines Copisten bemerken, sondern in jedem Zuge finden, dass ihn der Künstler mit vollem Bewusstsein und für den bestimmten Zweck gerade so in dem Marmor bilden wollte, wie wir ihn sehen. — Freilich könnte man die Originalität dieser Marmorwerke auch wieder zu dem Beweise benutzen wollen, dass sie mit den von Plinius erwähnten Gallierschlachten pergamenischer Künstler nicht in unmittelbarem Zusammenhange stehen könnten, da dieselben in dem Buche über die Erzgiesser angeführt werden. Allein, wie schon oben bemerkt ward, erlaubt gerade die Allgemeinheit des Ausdrucks bei Plinius, an Werke verschiedener Art zu denken. Dabei soll allerdings nicht geleugnet werden, dass wir für die zwingende Identität der von Plinius erwähnten und der erhaltenen Statuen äussere Beweise nicht besitzen, sondern nur auf negativem Wege zu einer Ueberzeugung gelangen können. Sie beruht zuerst darauf, dass vor der Zeit der Diadochen die Wanderzüge der Gallier nach Griechenland und Kleinasien noch nicht begonnen haben. Dass ferner ihre Niederlage bei Delphi durch statuarische Werke verherrlicht worden seien, wird wenigstens nirgends berichtet. Nach Attalos war aber ihre Macht in Kleinasien für lange Zeit gebrochen. So nähern wir uns der Zeit der römischen Kämpfe in Gallien, und es fehlt auch jetzt nicht in Rom an Vertheidigern der Ansicht, dass auf diese, etwa auf die Siege Caesars, die beiden erhaltenen Kunstwerke zu beziehen seien. Allein sie würden zunächst den Beweis zu führen haben, wenn auch nicht, dass gerade diese Siege in Statuengruppen dargestellt, doch dafür, dass überhaupt Siege über barbarische Völker in historischer Auffassung als lebendig bewegte Handlung und in runden Figuren jemals von Römern oder für sie von Griechen gebildet worden seien. Schlachtscenen in Relief sind allerdings in hinreichender Zahl bekannt; die statuarischen Werke dagegen beschränken sich in allen uns noch erhaltenen Resten auf die Personificationen von Provinzen, gefangene Könige, und einzelne unter einander nicht durch eine bestimmte Handlung verbundene, sondern etwa zum Schmuck einer Trophäe oder anderer Monumente gearbeitete Figuren. — Doch wir wollen diesen negativen Beweis nicht

zu hoch anschlagen und vielmehr die wichtigsten Kriterien für eine Entscheidung im Styl und der ganzen künstlerischen Auffassung aufsuchen, um aus ihnen zu beweisen, dass sich für dieselben nirgends in der griechischen Kunstgeschichte, als in der Zeit der Diadochen, eine passende Stelle finden lässt.

Wir gehen von dem einfachsten Satze aus, dass die dargestellten Personen nicht Griechen, sondern Barbaren sind, und zwar nordische Barbaren; und fragen zunächst, ob wir einem ähnlichen Vorwurfe in der Geschichte der Sculptur bereits früher begegnet sind? Die Antwort muss verneinend ausfallen. Zwar hatte schon Ageladas kriegsgefangene Frauen unteritalischer Barbaren, Onatas unter anderen auch den Japygierkönig Opis gebildet. Allein erstens standen diese, obwohl sie Barbaren genannt werden, der Race nach doch den Hellenen weit näher, als die nordischen Celten. Sodann aber berechtigt uns nichts zu der Annahme, dass in ihnen der barbarische Typus charakteristisch durchgebildet worden sei. Besitzen wir nicht ziemlich aus derselben Zeit die äginetischen Giebelstatuen, bei welchen es wegen der politischen Verhältnisse besonders nahe gelegen hätte, die Troer als asiatische Barbaren zu bilden? Und doch finden wir sie höchstens durch einige Aeusserlichkeiten des Costüms von den Hellenen unterschieden. Ein Paris von Euphranor aber, wenn er auch vom Kopf bis zum Fusse in phrygischer Kleidung steckte, wird darum noch keineswegs als eine den erhaltenen Gallierstatuen analoge Barbarenbildung zu denken sein. Gerade diese Trojaner, so wie die ebenfalls für ungriechisch erachteten Amazonen u. a. zeigen uns recht deutlich, dass die Künstler in der Blüthezeit die Charakteristik in Aeusserlichkeiten suchten, um in der Körperbildung um so weniger nöthig zu haben, von dem einmal angenommenen Ideal der Schönheit abzugehen. Ja selbst die Malerei wagt es kaum, von dem Gebrauche der Sculptur abzuweichen: Polygnot malt in der Nekyia zu Delphi das Bild des Memnon; aber, um ihn als König der Aethiopen zu bezeichnen, giebt er ihm nicht die Bildung dieses Volkes, sondern als ein reines Parergon setzt er einen Aethiopenknaben zu seinen Füssen, doch wohl, weil er die geistige Bedeutung des Königs in dem fremden Typus darzustellen nicht wagen mag. Als nun aber Alexander bis tief in Asien vordrang und mit Völkern aller Art in Berührung kam, da, sollte

man glauben, hätte sich doch die Barbarenbildung wie von selbst ergeben müssen. Allein unter den Werken des Lysipp und seiner Schule, welcher diese Aufgabe am nächsten lag, finden wir nichts, was darauf hindeutete. Die Reiterschaar vom Granikos bestand aus Griechen; sie war ein Ehrendenkmal für die Gefallenen, keine eigentliche Schlachtscene. Denn, um es nur ganz scharf auszusprechen, die eigentlich historische Kunst war auch damals noch zunächst auf die Malerei beschränkt. Wir kennen Bilder der Schlachten von Marathon, Oenoë, Mantinea, Schlachten Alexanders. Siegesweihgeschenke in der Sculptur bestehen aus Gruppen von Portraits der Führer und Bildern der Stammesheroen, untermischt mit wirklichen Göttern. An gleichzeitige Schlachten suchte man höchstens insofern zu erinnern, als man mythische Kämpfe der Heroenzeit darstellte, welche dem nachfolgenden Geschlechte zum Vorbilde gedient hatten. Erst die längere und fest begründete Königsherrschaft durfte es wagen, menschliche Thaten denen der Heroen und Götter gleich zu setzen. Aber auch sie that es noch mit Vorsicht. Auf den Thüren des palatinischen Apoll standen die Gallier den Niobiden gegenüber, und die Besiegung der ersteren erschien nicht als ein Werk der Menschen, sondern des Apollo selbst. Auf der Akropolis von Athen weihte zwar Attalos „die Niederlage der Gallier"; aber auch sie hatte die marathonische Schlacht, die Kämpfe der Amazonen und der Giganten zur Seite; und wer weiss, ob nicht auch hier den Göttern noch ein thätiger Antheil am Kampfe gewährt war, den Göttern, welche in ihren Orakeln schon vor dem Siege den Attalos als ταύροιο διοτρεφέος φίλον υἱόν, als ταυρόκερων begrüsst hatten [1]? Wir können sogar nicht wagen zu entscheiden, ob die Gruppe, zu welcher die erhaltenen Statuen gehören, nicht ebenfalls die delphische von Gott gesandte Niederlage darstellte, um symbolisch den späteren Sieg des Attalos zu verherrlichen. Die Beziehung auf denselben ward dem Beschauer durch den Anblick der scharf ausgeprägten Barbarengestalten nahe genug gelegt. Die präcise Durchführung dieses Typus machte sie zu einem historischen Denkmale in weit engerem Sinne, als es bei allen Darstellungen älterer mythologischer Begebenheiten der Fall sein konnte.

1) Paus. X, 15, 2; Diod. exc. Vat. 34, 8.

Die Aufgabe des Künstlers war also von Allem, was seine Vorgänger geleistet hatten, wesentlich verschieden; und demgemäss ist auch der Eindruck seiner Werke, selbst wenn wir von der Bedeutung und dem geistigen Ausdrucke absehen und nur die äussere Erscheinung in ihrer Gesammtheit auffassen, ein durchaus fremdartiger. Trotzdem aber bleibt in ihnen überall das Wirken eines griechischen Geistes sichtbar. Um diesen scheinbaren Widerspruch zu lösen, versetzen wir uns einmal an die Stelle des Künstlers, als ihm der Auftrag ward, die Niederlage der Gallier in einer Reihe von Statuen plastisch darzustellen. Musste ihm nicht selbst im ersten Augenblicke die Aufgabe fremdartig erscheinen? Was bei der Darstellung eines mythischen Kampfes gegen Nicht-Stammesgenossen erlaubt war, die Feinde äusserlich zu charakterisiren, in der Bildung der Körper aber sich der früheren rein griechischen Kunstübung anzuschliessen, durfte er hier nicht wagen: die Gallier lebten noch in der Erinnerung des Königs, wie des Volkes, für welche der Künstler arbeitete, mit allen den Schrecken, welche ihre wilden Züge verbreitet hatten. Daher durfte er sich der Aufgabe nicht entziehen, sie so zu bilden, wie man sie zu sehen gewohnt war. Aber bisher hatte sich seine Kunst nur im Griechenthum bewegt: unter Griechen hatte er gelebt, an ihnen hatte sich sein Auge selbst unbewusst gebildet, an ihren Formen seine Hand geübt. Selbst die Götter waren nur verklärte Griechen, nach griechischen Bildungsgesetzen geformt. Anders war es mit den Barbaren: hier reichte der Schatz der bisherigen künstlerischen Erfahrungen nicht mehr aus; mochte der Künstler sein Studium an dem griechischen Körper bis zur höchsten Vollendung getrieben haben, hier musste es von Neuem beginnen.

Die erste Frage, welche er sich vorzulegen hatte, war deshalb offenbar die: worin das eigentliche Wesen der Bildung dieser Barbaren bestehe; und alsbald musste er einsehen, dass er auf das Streben nach einer absoluten Schönheit, welcher die schöne Form an und für sich schon Zweck genug ist, hier zu Gunsten einer charakteristischen Darstellung verzichten musste. Es war seine erste Aufgabe, den darzustellenden Gegenstand kenntlich zu machen, ehe er daran denken durfte, ihn zu verschönern. Er hat nicht einen schönen Körper, sondern den Körper eines Barbaren zu bilden, aber nicht eine bestimmte

Individualität, sondern eine Persönlichkeit, an welcher die Eigenthümlichkeiten des Stammes, der Race zur Erscheinung kommen sollen. So stellt sich die Aufgabe des Künstlers zwischen Naturalismus und Idealismus in die Mitte.

Betrachten wir nun den Weg, welchen der Künstler gegangen ist, im Einzelnen und, in dem gegebenen Falle, an den erhaltenen Gallierstatuen. Er hat sie gefasst als hohe, kräftige Gestalten, von starker, nerviger Leibesbeschaffenheit, von Magerkeit und üppiger Fülle gleich weit entfernt. Jene Weichheit und Geschmeidigkeit des ganzen Gefüges aber, welche auch kräftigen hellenischen Gestalten noch eigen sind, auf denen sogar das hohe Maass der Kraftentfaltung bei den Griechen wesentlich beruht, geht diesen Galliern ab. Es sind Gestalten, welche weniger durch die kunstgerechte Vertheilung der Kraft und die feine Gliederung jeder Bewegung, als durch die blosse Fülle und Masse der Kraft eine grosse Wirkung hervorzubringen vermögen. Die Haut hat, wie Nibby richtig bemerkt, nicht die zarte Weichheit und Elasticität der griechischen, sie ist derber und fester, wie sie sich unter dem Einflusse eines rauheren Klima's bilden muss, und lässt deshalb die unter ihr liegenden Muskeln in weniger fein geschwungenen Linien erscheinen, während sie an den Gelenken häufiger scharfe Brüche bilden, an Händen und Sohlen durch fortwährende Reibung sich hornartig verhärten muss. Eben so sind die Haare hart und struppig, ohne Wellenlinien, auf der Stirn steil emporstehend, und hinten bis tief in den Nacken herabgewachsen. Endlich zeigt der Kopf, in welchem der Barbarencharakter allerdings am bestimmtesten seinen Ausdruck finden musste, einen von dem griechischen gänzlich verschiedenen Organismus. Denn eben die Grundverhältnisse der Theile zu einander, welche in dem rein griechischen Typus durch ihre strenge, man kann sagen mathematische Regelmässigkeit dem vollendeten Ideale so nahe verwandt sind, erscheinen hier durchaus verändert; und wir können nicht läugnen, dass gerade in denjenigen Formen, in welchen das geistige Wesen vorzugsweise seinen Ausdruck findet, die harmonische Entfaltung der Linien häufig gestört ist, während dagegen weniger edle Theile eine hervorragende Geltung erhalten haben.

Fragen wir uns nun, ob alle diese Formen das sind, was wir unter schönen Formen zu verstehen pflegen, so kann die

Antwort nur verneinend ausfallen. Eine schwielichte Hand, ein Fuss mit harter, schwielichter Haut, struppiges Haar, derbe, unedle Gesichtszüge können wenigstens nicht für besondere Schönheiten gelten. Dennoch aber hat der Künstler gerade diese Züge der Natur mit Sorgfalt und auf das Feinste abgelauscht, und jede Einzelnheit mit vollem Bewusstsein dem Marmor eingeprägt. Hier lag nun für den Künstler allerdings eine gefährliche Klippe verborgen, nemlich in groben Naturalismus zu verfallen und uns die Hässlichkeit und Rohheit der Barbarenbildung in voller Nacktheit zu zeigen. Erregten ihm dagegen diese an sich unschönen Formen Anstoss, so drohte anderer Seits die entgegengesetzte Gefahr, dass er über dem Streben nach Schönheit den ganzen Charakter verwischte und an die Stelle wirklicher Barbaren ein Zwittergeschlecht von Hellenen und Barbaren setzte. Untersuchen wir daher, auf welche Weise der Künstler den richtigen Mittelweg zwischen diesen beiden Klippen gefunden hat, auf welchem allein es möglich wird, dass dem Beschauer die unschönen Einzelnheiten nicht als etwas unangenehm Hässliches entgegentreten, sondern vielmehr als ein eigenthümliches Verdienst des Werkes erscheinen. Ich will nicht die griechische Kunst, wie man es versucht hat, in zwei grosse Hälften zertheilen, eine Kunst der Naivetät und eine Kunst der Reflexion. Aber wir mögen uns an jedes beliebige Werk der früheren Zeit erinnern, möge es aus naturalistischer Anschauung hervorgegangen sein, wie bei Demetrius, oder möge es durch die lebendigste Beobachtung der feinsten Züge, wie bei Lysipp, mit der Wirklichkeit gewetteifert haben: immer mussten wir die Unmittelbarkeit der künstlerischen Anschauung anerkennen, welche sich mit unbefangenem Sinne den Erscheinungen des Lebens hingab. An den Statuen der Gallier dagegen lässt sich die bewusste Ueberlegung in der Behandlung alles Einzelnen nicht verkennen; und ich stehe nicht an zu behaupten, dass der Künstler seine Aufgabe durch künstlerische K r i t i k, durch die auswählende, sichtende Thätigkeit des Geistes, zu lösen versucht und wirklich gelöst hat. Weit entfernt, uns den ersten besten Gallier treu nach der Natur copirt (αὐτοανθρώπῳ ὅμοιον, wie es von Demetrios heisst) vorzuführen, sammelt er vielmehr zuerst sorgfältig aus einer Mehrzahl dieses Volksstammes die einzelnen Züge, welche allen gemeinsam sind, und in ihrer Gesammt-

heit diesem Volke erst seinen bestimmten Charakter geben. Freilich mussten alle diese Züge eben so viele Abweichungen von der reinen Schönheit sein. Aber auch diese Abweichungen, sei es dass sie auf die Verschiedenheit der Race, sei es dass sie auf äussere Verhältnisse, Klima, Lebensweise u. a. zurückzuführen sind, haben ihre bestimmte Regel: denn die Natur wirkt im Ganzen auch auf das ganze Volk gleichartig. Indem nun der Künstler aus den einzelnen Erscheinungen diese Regel abstrahirte, durfte er von dem Streben nach absolut schönen Formen abgehen. Denn das minder Vollkommene ordnete sich einer neuen einheitlichen Idee unter: es verleiht dem Werke die Schönheit des Charakters, der historischen Wahrheit.

Ich fürchte nicht, dass man hier andere Barbarenbildungen, etwa von der Art, wie die von Göttling Thusnelda genannte Statue, zur Vergleichung herbeiziehen werde, um aus ihnen den Vorwurf für den Künstler der Gallier herzuleiten, dass er sich zur Erreichung seines Zweckes einer zu grossen Menge an sich unschöner Einzelnheiten bedient habe. An jener sogenannten Thusnelda findet sich von denselben freilich kaum eine Spur, und doch tritt an ihr der Barbarencharakter in voller Klarheit und Deutlichkeit zu Tage. Niemand wird sich überreden lassen, dass bei ihrer Bildung den Künstler vorwiegend Kritik und Reflexion geleitet haben. Aber sie wirklich für eine Thusnelda, das Bild gerade dieser oder überhaupt nur einer einzelnen bestimmten Person zu halten, hindert uns nach meiner Meinung eben dieser Mangel einer individuellen Durchbildung des Einzelnen. Sie steht vielmehr da als das Urbild für viele, ja für alle Frauen ihrer Nation, als ein frei aus einer Idee erschaffenes Werk; und soll ihr einmal ein Name ertheilt werden, so entspricht offenbar ihrem Wesen am besten: Germania devicta. So bedarf die Behandlung in den einfachsten und allgemeinsten, in den idealen Formen keiner Rechtfertigung mehr; aber auch der Künstler der Gallier ist gerechtfertigt. Denn seine Aufgabe war eine gänzlich verschiedene: er sollte nicht Gallien, die Nation, er sollte Gallier in einer bestimmten Handlung bilden; und hierzu blieb ihm nur der Weg, welchen er gewählt: die gewissenhafte Beobachtung und Auswahl des Details, so weit es zur Charakteristik nothwendig war. Betrachten wir nun nach Feststellung dieses Gesichtspunktes nochmals die Eigenthümlichkeiten dieser Werke,

so wird sich uns manches, was vielleicht blos Folge technischer Handgriffe, oder gar eine ungehörige Schärfe und Härte schien, als mit der klarsten Absicht, mit dem bestimmtesten Bewusstsein gerade so, wie es ist, behandelt offenbaren; und was als ein Mangel erschien, werden wir gerade als ein eigenthümliches Verdienst erkennen.

Wir haben uns bis jetzt nur mit der Gestalt und den Formen des Körpers beschäftigt. Bei einem Barbaren wird aber, selbst wenn wir von der besonderen Handlung absehen, der ganze Charakter und geistige Ausdruck in einem bestimmten Gegensatze zum Griechenthume stehen. Wir haben daher zu untersuchen, worin derselbe besteht, und in welcher Weise ihn der Künstler aufgefasst hat.

Winckelmann sagt in der bekannten Stelle, wo er als das vorzüglichste Kennzeichen der griechischen Kunst eine edle Einfalt und stille Grösse, sowohl in der Stellung als im Ausdruck erkennen will: „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck von den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse gesetzte Seele." Dieses Gleichniss möchte man, wenn es eine Anwendung auf den Charakter des sich tödtenden und des sterbenden Galliers finden soll, in das gerade Gegentheil umkehren. Bei ihnen tobt der Sturm im tiefsten Innern, mag auch das Aeussere sich dem Auge des Beschauers in noch so maassvoller Ruhe zeigen. Schwer ist es, den Kampf der widersprechendsten Gefühle in dem Antlitze des sterbenden Galliers zu beschreiben, einem Seelengemälde, welches noch unmittelbarer zum Gemüthe des Beschauers spricht, als der verzweifelungsvolle Schmerz eines Laokoon? Das Haupt ist vor Ermattung gesenkt; die Augen sind noch nicht starr, aber von geistigem, wie von körperlichem Schmerze überwältigt, unfähig noch zu beobachten, was rings herum vorgeht, matt und kraftlos niedergeschlagen, um bald gänzlich zu brechen; die Lippen trocken und vor Schmerz erstarrt: nur wenige Augenblicke, und es entflieht auch der letzte Hauch des Lebens. Aber wie verschieden ist der Ausdruck von der heiteren Ruhe, welche einen Sokrates selbst bis zum letzten Athemzuge nicht verliess? Denken wir uns den Krieger nur um wenige Augenblicke früher, oder besser: blicken wir auf die ludovisische Gruppe des sich tödtenden Barbaren. Vergeblich ist

der Sturm trotz aller seiner Wildheit gewesen; er ist nicht nur zurückgeworfen, sondern der Angreifer selbst sieht sich sogar überwältigt. Die Schmach ist ihm schrecklicher, als der Tod; und die Schneide des Schwertes, welche noch eben drohend gegen den Besieger gezückt war, wendet er jetzt gegen sich selbst, sein Leben mit einem sicheren Stosse zu enden. Noch wenige Augenblicke, und wir finden ihn in derselben Lage, in welcher wir den Sterbenden erblickten. Aber auch da ist sein Stolz im Innern nicht gebrochen; nur äusserlich schwindet er mit dem Schwinden der Kräfte, und nur in dem Maasse geht der Trotz in tiefen Seelenschmerz über, als die Möglichkeit entschwindet, die erlittene Schmach und Demüthigung je wieder zu rächen. — Wir haben hier freilich nur ein concretes Beispiel vor Augen. Aber niemand wird behaupten, dass hier der ganze Charakter einzig durch die bestimmte Handlung bedingt sei. Vielmehr ist die Handlung selbst gerade erst aus dem innersten Charakter hervorgegangen. Den Sieg der Barbaren angenommen, würde sich ihre Leidenschaft eben so an den Besiegten offenbaren, wie sie sich jetzt gegen ihr eigenes Leben richtet. Barbaren sind es, welche kämpfen, und sie kämpfen als Barbaren. Wie in ihrem körperlichen Erscheinen, so bilden sie auch in ihrem Handeln den Gegensatz des Griechenthums. Bei den Hellenen hat jede höhere, leidenschaftlichere Erregung ihren Zügel in der Herrschaft des Geistes; der Geist mässigt, bewahrt aber auch zugleich die Kraft, um selbst nach einem ersten unglücklichen Erfolge mit erneuter Anstrengung dem vorgesetzten Ziele nochmals nachzustreben. Der Barbar entfesselt seine Leidenschaft bis zur höchsten Spitze, um sein Ziel zu erreichen oder daran zu zerschellen. Der Grundzug in dem Charakter der Barbaren ist also ein rein pathetischer; und dieser Grundzug musste in der Darstellung ihrer Niederlage um so mehr zu Tage treten, als nicht nur dieser Gegenstand an sich ebenfalls schon ein pathetisch-tragischer ist, sondern auch das Unglück als ein durch eben jenen Grundcharakter des Volkes selbstverschuldetes, unvermeidliches erscheint. Leider sind wir über das Ganze der Composition, sowie über ihre ursprüngliche Ausdehnung nicht unterrichtet. Vermuthungen, wie diejenige, dass wir in den erhaltenen Figuren Theile einer Giebelgruppe vor uns haben, sind zu vager und unsicherer Natur, als dass irgend eine Folge-

rung darauf gebaut werden dürfte. Nach einer Richtung hin vermag jedoch auch, was uns noch übrig geblieben ist, Aufschluss zu geben. Wenn nemlich in den grösseren Compositionen älterer Zeit sich alle Figuren so zu gruppiren pflegen, dass sie sämmtlich an einer und derselben Handlung mehr oder weniger betheiligt erscheinen, wie z. B. bei dem Kampfe um einen Todten, dem Kampfe gegen den kalydonischen Eber, so scheint dagegen der Composition der Gallier ein durchaus verschiedenes Princip zu Grunde gelegen zu haben. Das Thema der Niederlage war ein einheitliches; und zu einer Einheit mochte auch hinsichtlich der künstlerischen Gruppirung, der Hauptlinien der Composition, das Ganze zusammengefasst erscheinen. Aber innerhalb dieser Einheit wird das Thema zu einer Mehrheit einzelner Momente aufgelöst gewesen sein. Dem sterbenden, dem sich und sein Weib tödtenden Gallier lässt sich, einem jeden für sich, eine gewisse Selbstständigkeit nicht absprechen. Sie können allenfalls als gesonderte Werke für sich bestehen. Ebenso mochten aber auch andere Figuren und Gruppen jede ihre besondere, abgeschlossene Aufgabe zu lösen bestimmt gewesen sein: kämpfende, sich vertheidigende, unterliegende, verwundete, welche, wie Pausanias sagt, das feindliche Geschoss, welches sie getroffen, gegen den Feind zurückschleuderten u. a. Dass nun der Künstler gerade diese Art der Auffassung wählte, wird, wie ich glaube, keinen anderen Grund haben, als den, dass sie seiner reflectirenden Geistesrichtung am entsprechendsten war. Durch eine einzelne bestimmte Handlung hätte er allerdings das Ganze zu einer festeren Einheit zusammenschliessen können. Aber wie er in der Behandlung der Körper den physischen Charakter der Gallier zur Anschauung zu bringen versucht hatte, so wollte er jetzt auch durch ihr Handeln ihr geistiges Wesen mit charakteristischer Schärfe zeichnen. Das allgemeine Thema der Niederlage erlaubte es, gerade diesen Zweck in ausführlicher Weise durch eine Reihe von einzelnen besonders bezeichnenden Scenen zu verfolgen, welche sich trotz ihrer relativen Unabhängigkeit von einander der allgemeinen Einheit wieder unterordneten. Zugleich aber gelang es dadurch dem Künstler, die Niederlage selbst in ihren besonderen Umständen darzustellen, und seinem Werke ausser dem künstlerischen Werthe auch das Verdienst

einer historischen Wahrheit zu verleihen, wie sie bisher noch nirgends erreicht worden war.

Wir sind dem Künstler von der Einzelnheit in der Behandlung der Form bis zum allgemeinsten Gedanken der Composition gefolgt, um ein klares Verständniss darüber zu erlangen, was er in seinem Werke geleistet hat. Jetzt dürfen wir nun die weitere Frage aufwerfen, wodurch er zu dieser Leistung befähigt war, welches die Vorbedingungen waren, durch deren Erfüllung er seine Aufgabe in so vollendeter Weise löste; oder mit anderen Worten, welche Stelle wir dem Künstler oder seiner Schule in der historischen Entwickelung der griechischen Kunst anzuweisen haben. Denn dass diese Schule, wenn sie auch nicht direct von einer der früheren abzuleiten ist, doch in einem bestimmten Zusammenhange mit der gesammten früheren Entwickelung stehen muss, ist eine Voraussetzung, die des Beweises nicht bedürfen wird. Die griechische Kunst aber hatte bereits einen weiten Weg durchlaufen. Auf Phidias, Myron, Polyklet waren Skopas, Praxiteles, Lysipp gefolgt. Die zweiten standen auf den Schultern der ersten; zugleich aber führte jeder von ihnen einen neuen Gedanken in die Kunst ein, dessen selbstständige Verarbeitung und Durchbildung einem jeden erst seine bestimmte Stellung in der Geschichte der griechischen Kunst sicherte: so Skopas das Pathetische, Praxiteles das Reizende der äusseren Erscheinung, Lysipp die neue Proportionslehre u. a. In diesen bestimmten Kreisen berühren sie sich einander wenig, vielmehr ist ein jeder eben auf die Entwickelung seines besonderen Princips bedacht. Die Frage nun, ob die Bedeutung der pergamenischen Schule in ähnlicher Weise auf der Einführung eines neuen Princips beruhe, lässt sich unter verschiedenen Gesichtspunkten auch verschieden beantworten. Es würde nicht schwer sein, nachzuweisen, wie alle Einzelnheiten der formellen und ideellen Behandlung dieser Gallier in Erscheinungen der vorangehenden Zeit ihre Vorbilder haben, von denen der Künstler sie entlehnte, oder doch entlehnen konnte. Die an das Naturalistische streifende Behandlung der Haut, der eigenthümliche Charakter des Haares erinnern uns an die Bestrebungen des Lysistratos und Lysipp. Für den scharf ausgeprägten Charakter des Kopfes können manche Portraits aus Alexanders Zeit als Vorstufe gelten. Einen sterbenden Verwundeten hatte schon Kresilas gebildet, eine sterbende

Iokaste Silanion. Für das Zusammenordnen einzelner Momente zu einem grösseren Ganzen lagen zahlreiche Reliefs als Vorbilder vor. In Hinsicht auf das Einzelne vermögen wir also ein neues Bildungsprincip nicht nachzuweisen. Allein eben so wenig ist diese Schule die Fortsetzung einer einzelnen unter den vorangehenden; vielmehr könnte man sagen, sie sei die Fortsetzung aller früheren. Ihr Princip, sofern hier dieser Name überhaupt angewendet werden darf, ist der Eklekticismus, die kritische Auswahl des jedesmal Passendsten aus den verschiedensten Richtungen und die Anwendung desselben auf neue Aufgaben. Diese der pergamenischen Schule dargebotene neue Aufgabe aber ist es, welche derselben ihren ganz besonderen Charakter aufdrückt und sie als einen neuen Ansatzpunkt für weitere Entwickelungen erscheinen lässt. Griechische Schönheit noch vollendeter darzustellen, als es früher geschehen, war eine Unmöglichkeit. Die Gallierschlachten aber boten Gelegenheit, die Bildungsgesetze der griechischen Kunst auf fremde Völker einer weniger vollkommenen Race anzuwenden, dieses Unvollkommnere durch die Vollendung des Bildungsgesetzes zu adeln und so der künstlerischen Thätigkeit einen erweiterten Wirkungskreis zu verschaffen. Diese Erweiterung ist aber keineswegs eine blos äusserliche; sondern die neue Aufgabe musste ihrer inneren Natur nach, wie keine andere, von der Ideal- zur Charakterbildung führen. Denn wo eine absolute Schönheit nicht mehr zu erreichen war, da blieb die historische Wahrheit, die Schärfe und Klarheit der Charakteristik das höchste Ziel, welches überhaupt zu erstreben möglich war. Auf diesem Wege nun bildet die pergamenische Schule einen wichtigen Fortschritt in der inneren Entwickelungsgeschichte der Kunst, und gewinnt namentlich für die nachfolgenden Zeiten eine hohe Bedeutung. Zwar fehlen uns die Nachrichten, um ihren Einfluss sofort und in ununterbrochener Folge nachzuweisen. Wäre es aber hier am Orte, die Kennzeichen derjenigen Kunstrichtung näher zu erörtern, welche wir als die eigentlich römische der Kaiserzeit anzuerkennen pflegen, so würde es sich zeigen, dass sie sich an keine enger, als an die pergamenische Kunst anschliesst. Hierin erkenne ich auch den Grund, weshalb selbst einsichtsvolle Kenner der alten Kunst die Gallierstatuen geradezu als Werke römischer Zeit betrachten möchten. Da uns jedoch aus derselben kein Werk von

gleicher Vortrefflichkeit in Auffassung und Ausführung bekannt ist, so wird es nur der bestimmten Hinweisung auf die bisher nicht hinlänglich gewürdigte Bedeutung der Diadochenperiode auch für die Kunst bedürfen, um in den Galliern die Muster und Vorbilder römischer Kunsterzeugnisse erkennen zu lassen. Das Auffällige der Thatsache einer Einwirkung gerade der fernen asiatischen Kunst auf die römische verschwindet übrigens, sobald wir uns erinnern, dass der letzte Attalos bei seinem Tode den Römern sein ganzes Reich als Erbschaft hinterliess, und dass auf diese Weise eine bedeutende Zahl von Kunstwerken gerade der pergamenischen Schule nach Rom versetzt werden mochte.

Die Künstler von Rhodos.

Zu der Zeit, als Chares von Lindos den Koloss des Sonnengottes ausführte, befand sich Rhodos im gewaltigsten Aufschwunge, weniger durch seine positive politische Macht, als durch den Einfluss seines Handels und des davon abhängigen Reichthums. In Folge dieser Blüthe musste die Lust an Verschönerung des Lebens erwachen und in der Beförderung der Kunst reiche Nahrung finden. So steht denn in dieser Periode zu Rhodos auch die Kunst in hoher Blüthe, ausgeübt nicht nur von einheimischen Künstlern, sondern auch von Fremden, welche durch die vielfältige Gelegenheit, dort Ruhm und Reichthum zu erwerben, angelockt sein mochten. Diese Erkenntniss war uns vor wenigen Jahren noch ziemlich fremd. Wir kannten nur wenige rhodische Künstler, einige darunter freilich in der höchsten Bedeutung. Erst Ross bereicherte uns mit neuem Material zur Forschung, und die Hoffnung auf Vergrösserung desselben ist noch keineswegs aufzugeben, wenn wir bedenken, dass diesem Gelehrten ein kurzer, kaum zweitägiger Aufenthalt auf der Akropolis von Lindos genügte, um so Bedeutendes ans Licht zu fördern Eine Hauptquelle für den folgenden Abschnitt bildet daher der Aufsatz von Ross über die Inschriften von Lindos auf Rhodos, im N. Rhein. Mus. N. F. IV, S. 161 flgdd.

Während wir sonst in unseren Erörterungen von den bedeutendsten Persönlichkeiten ausgegangen sind, ist es diesmal

vortheilhafter, zuerst einen Reichthum von Namen vorzuführen, welcher uns von der Ausdehnung des Kunstbetriebes Zeugniss giebt, und erst zum Schlusse die Blüthen dieser Entwickelung ins Auge zu fassen. Im Voraus muss über die vielen Inschriften, welche uns als Quelle dienen, bemerkt werden, dass sie wohl sämmtlich vor die Zeiten der römischen Herrschaft zu setzen sind und zum grösseren Theile selbst ziemlich weit in die Zeiten der Nachfolger Alexanders zurückgehen mögen.

Protos,
aus Kydonia auf der Insel Kreta gebürtig, machte eine Priesterstatue für die Akropolis von Lindos; Ross, n. 8:

. Α ΜΥΤΙΩΝΟΣ
ΚΑΘΥΟΘΕΣΙΑΝΔΕ ΤΙΜΟΘΕΟΥ
γορ]ΓΩΙΚΑΙΕΥΜΑΧΙΑΚΑΙΑΛΕΧΙΑΣ
ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ
Α[*λ*]ΕΞΙΑΣ ΤΙΜΑΚΡΑΤΕΥΣ ΚΑΙ ΘΥΓΑΤΡΟΣ
Αιν]ΗΤΟΡΟΣ ΤΟΝ ΑΝΔΡΑ
ΙΕΡΑΤΕΥΣ ΑΝΤΑΑΘΑΝΑΣ ΛΙΝΔΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΟΣ Π[*ολιεως*
ΚΑΙ ΑΡΤΕΜΙΤΟΣ ΤΑΣΕΝΚΕ[*κ*]ΟΙΑ
ΘΕΟΙΣ
ΠΡΩΤΟΣ [*κ*]ΥΔΩΝ ΕΠΟΙΗΣΕ

Timocharis,
ebenfalls Kreter aus Eleutherna, macht 1) die Statue eines Priesters der Burggötter von Lindos; Ross, n. 3:

ΝΙΚΑΣΙΔΑΜΟΣ
ΙΕΡΑΤΕΥΣΑΣΑΘΑΝΑΙΑΣ
ΛΙΝΔΙΑΣ ΔΙΟΣ ΠΟΛΙΕΩΣ
ΤΙΜΟΧΑΡΙΣΕΛΕΥΘΕΡΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

2) die Statue eines Xenophantos zu Rhodos; Ross Hellenika, S. 108, n. 37.

ὁ δεινα Ξενοφαν]ΤΟΥ
καθ' ὑοθεσιαν]Λ(l. Δ)ΕΑΓΗΜΟΝΟ[*ς*
καὶ τὸ Ερα] Γ(l. Τ)ΙΔΕΙΩΝΚΟΙΝΟΝ
Ξε] ΝΟΦΑΝΤΟΝΑΓΙ(l. Ε)ΣΤΡΑΤΟΥ
ΘΕΟΙΣ

πολ]ΛΟΙΣΟΥΚΕΝΕΑΜΟΧΘΩΝ[*χ*]ΑΡΙΣΕΡΕ(l. Γ)ΑΛ(l. Δ)ΕΧΕΙΡΟΝ
τας γν]ΩΜΑΣΝΥ(l. ΑΝ)ΘΩΝΠΟΛΛΟΝΑΦΑΥΡΟΤΕΡΑ
ουτος]ΑΓΕΣΤΡΑΤΟΥΥΙΟΣΕΝΑΣΤΟΙΣΙΠ (l. Ν) ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ
καν]ΞΕΙΝΟΙΣΑΡΕΤΑΣΑΞΙΑΠΟΛΛΕΚΑΜΕ
φ]ΑΝΤΙΚΑΙΟΙΤΑΥΤΑΝΝΟΣΤΟΥΧΑΡΙΝΕΙΚΟΝΑΘΕΝΤΕΣ
τ]ΑΥΤΑ ΚΑΙ ΕΥΚΛΕΙΝ(l. Α)ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΙΕΡΙΔΩΝ
ΤΙΜΟΧΑΡΙΣ ΕΛΕΥΘΕΡΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

3) ein dem Asklepios geweihtes Werk zu Astypalaea; **C. I. Gr. II, p. 1098, n. 2491 b**:

ΑΡΧΕΜΗΝΙΔΑΣ
α]ΡΙΘΜΙΟΥ
ΑΣΚΛΑΠΙΟΙ (l. ΩΙ)
Γ(l. Τ)ΙΜΟΧΑΡΙΣ ΕΛΕΥΘΕΡΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

Timocharis hatte wahrscheinlich in Rhodos seinen festen Wohnsitz aufgeschlagen; denn

Pythokritos,

der Sohn wahrscheinlich eben dieses Timocharis, nennt sich geradezu Rhodier, wie wir aus der folgenden Inschrift eines lindischen Priesters sehen; Ross, n. 4:

ΑΡΙΣΤΟΛΟΧΟΣ ΑΡΙΣΤΟΔΩΡΟΥ
ΚΑΘΥΟΘΕΣΙΑΝΔΕΦΙΛΤΙΑ
ΙΕΡΑΤΕΥΣΑΣ ΑΘΑΝΑΙΑΣ ΛΙΝΔΙΑΣ
ΚΑΙ ΔΙΟΣ ΠΟΛΙΕΩΣ
ΚΑΙ ΑΡΤΑΜΙΤΟΣΤΑΣΕΝΚΕΚΟΙΑΙ
ΘΕΟΙΣ
ΠΥΘΟΚΡΙΤΟΣ ΤΙΜΟΧΑΡΙΟΣΡΟΔΙΟΣΕΠΟΙΗΣΕ

Ferner findet sich der Name dieses Künstlers auf dem Fragment einer rhodischen Inschrift: Ross Hellenika, S. 109:

ΚΑ
ΕΙΣ
πυθ]ΟΚΡΙΤΟΣΤ ΙΜ[*οχαριος ῥοδιος ἐποιησε.*

Ausserdem nennt ihn Plinius (34, 91) unter den Künstlern, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Unter den letzteren werden wir also in der Regel Priesterstatuen zu verstehen haben, wie diejenigen waren, von denen die lindischen Inschriften herstammen.

Sosipatros und Zenon

aus Soli, wie Ross meint, nicht dem kyprischen, sondern dem

kilikischen, welches von den Lindiern gegründet war (Strabo XIV, p. 671). Ihre Namen finden sich auf einer langen Marmorquader, welche der Sockel eines grösseren Piedestals gewesen zu sein scheint, auf der Burg von Lindos; Ross, n. 2:

ΣΩΣΙΠΑΤΡΟΣ ΚΑΙΞΗΝΩΝ ΣΟΛΕΙΣ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Epicharmos, Vater und Sohn,

ebenfalls aus Soli, aber in Rhodos eingebürgert, arbeiten gemeinsam an einer bronzenen Ehrenstatue, deren Basis in Lindos erhalten ist; Ross, n. 1:

ΛΙΝΔΙΟΙ ΕΤΙΜΑΣΑΝ
ΜΟΙΡΑΓΕΝ[η]ΑΡΧΟΚΡΑΤΕ[υ]Σ
ΚΑΘΥΟΘΕΣΙΑΝ ΔΕ ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΟ[υ
ΕΠΑΙΝΩΙ ΧΡΥΣΕΩΙ ΣΤΕΦΑΝΩΙ
ΕΙΚΟΝΙ ΧΑΛΚΕΑΙ ΠΡΟΕΔΡΙΑΙ
ΕΝΤΟΙΣ ΑΓΩΣΙ ΣΙΤΗΣΕΙ
ΕΝ ΙΕΡΟΘΥΤΕΙΩΙ
ΑΡΕΤΑΣ ΕΝΕΚΑΚΑΙΕΥΝΟΙΑΣ
ΚΑΙ ΦΙΛΟΔΟΞΙΑΣ[ἅ]ΝΕΧΩΝ ΔΙΑΤΕΛΕΙ
ΕΙΣ ΤΟ ΠΛΗΘΟΣΤΟ ΛΙΝΔΙΩΝ
ΕΠΙΧΑΡΜΟΣ ΣΟΛΕΥΣ ΩΙΑΕΠΙΔΑΜΙΑΔΕΔΟΤΑΙΚΑΙ
ΕΠΙΧΑΡΜΟΣ ΕΠΙΧΑΡΜΟΥ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Phyles

aus Halikarnass, macht 1) die Statue eines lindischen Priesters; Ross, n. 7:

ΤΕΙΣΩΝ ΚΑΛΛΙΚΛΕΥΣ
ΙΕΡΑΤΕΥΣΑΣ ΑΘΑΝΑΙ
ΛΙΝΔΙΑΙΔΙΙΠΟΛΙΕΙ
ΑΠΟΛΛΩΝΙ ΠΥΘΙΩΙ
ΔΙΟΝΥΣΩΙΠΟΣΕΙΔΑΝΙΙΠΠΙΩΙ
ΦΥΛΗΣ ΑΛΙΚΑΡΝΑΣΣΕΥΣ ΕΠΟΗΣΕ

2) eine Ehrenstatue für Delos; C. I. Gr. II, p. 1039, n. 2283 c:

ΤoΚoΙΝΑ(l. Ο)ΝΤΩΝ
ΝΗΣΙΩΤΩΝ
ΑΓΑΘoΣΤΡΑΤoΝ
ΠoΛΥΑΡΑΤoΥ
Ε(l. Ρ)ΟΔΙΟΝ
ΟΙΙΟ Σ ΑΣΙ
(l. θεοις πασι)
φ]ΥΛΗΣΑΛΙΙ(l. Κ)ΑΡΝΑΣΣΕΥΣ
ΕΠoΕ

Sofern hier ἐποίει und nicht ἐποίησε zu lesen wäre, würde Phyles erst gegen Ol. 150 gelebt haben. Auf diese jüngere Zeit scheinen auch die Züge einer dritten Inschrift zu deuten, welche sich auf eine zu Astypalaea errichtete Ehrenstatue von der Hand des Phyles bezieht; C. I. Gr. II, p. 1098, n. 2488 c:

ΟΔΑΜΟΣ
ΟΑΣΤΥΠΑΛΑΙΩΝ ΕΤΙΜΑΣΕ
ΠΟΛΥΕΥΚΤΟΝ ΜΕΛΗΣΙΠ[π]Ο[υ]ΕΠΑΙΝΩΙ
ΧΡΥΣΕΩΙΣΤΕΦΑΝΩΙ ΠΡΟΕΔΡ[ια]ΕΝ
ΤΟΙΣΑΓΩΣΙΝΕΙΚΟΝΙΧΑΛΚΕΑΙΑΡΕΤΑΣΕ
ΝΕΚΑ ΚΑΙ ΕΥΝΟΙΑΣ ΑΝΕΧΩΝΔΙΑ ΤΕΛΕ[ι
Σ(l. Ε)ΙΣ ΤΟΠ[λ]ΗΘΟΣΤΟΑΣΤΥΠΑΛΑΙΩΝ
ΦΥΛΗΣ ΠΟΛΥΓΝΩΤΟΥ ΑΛΙΚΑΡ
ΝΑΣΣΕΥΣ ΕΠΟΗΣΕ

Endlich ist der Name des Phyles wahrscheinlich auch in einer der zunächst folgenden Inschriften lindischer Priesterstatuen zu ergänzen.

Mnasitimos und Teleson.

Ueber sie müssen zwei lindische Inschriften zusammengestellt werden; Ross, n. 5:

ΟΝΟΜΑΣΤΟΣΠΟΛΥΑΡΑΤΟΥ
ΙΕΡΑΤΕΥΣΑΣ
ΑΘΑΝΑΙΑΣΛΙΝΔΙΑΣ
ΚΑΙΔΙΟΣ ΠΟΛΙΕΩΣ
ΜΝΑΣΙΤΙΜΟΣΤΕΛΕΣΩΝΟΣΡΟΔΙΟΣΕΠΟΙΗΣΕ

und n. 6: ΚΑΛΛΙΚΡΑΤΗΣΕΥΦΡΑΝΤΙΔΑ
ΙΕΡΑΤΕΥΣΑΣΑΘΑΝΑΙΑΣΛΥΝΔΙΑΣ
ΚΑΙΔΙΟΣ ΠΟΛΙΕΩΣ
ΚΑΙΑΡΤΑΜΙΤΟΣΚΕΚΟΙΑΣ
ΜΝΑΣΙΤΙΜΟΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΣΩΝ[ρ]Ο[διο]ΙΕΠΟΙΗΣΑΝ
ΕΥΦΡ[ραντιδας? του δεινος
ΚΑΘΥΟΘΕΣ[ιαν δε του δεινος
ΙΕΡΑΤΕΥΣ[ας Ἀθαναιας Λινδιας
ΚΑΙ ΔΙ[ος Πολιεως
ΦΥ[λης Ἁλικαρνασσευς ἐποιησε.

„Es ist zu vermuthen, dass der Mnasitimos beider Urkunden derselbe ist; da es aber nicht wahrscheinlich ist, dass der Vater Teleson, falls er mit seinem Sohne gemeinschaftlich gearbeitet, sich in der Aufschrift des Werkes erst nach demselben genannt haben sollte, so lässt sich weiter vermuthen,

dass der Teleson der zweiten Inschrift ein Sohn des Mnasitimos war und dass wir hier also zwei Künstlergenerationen vor uns haben. Diese Vermuthung findet eine, wenn gleich in der rhodischen Paläographie nur schwache Stütze auch darin, dass das Sigma und My in der ersten Inschrift die Schenkel noch gegen einander geneigt (Σ, Μ), in der zweiten aber bereits parallel haben, so dass jene um etwas älter zu sein scheint": Ross.

Vielleicht derselben Familie gehören die folgenden Künstler an:

Aristonidas und Mnasitimos.

Den zweiten als Sohn des ersteren lernen wir aus einer fragmentirten lindischen Inschrift kennen; Ross n. 11:

. . . . ΚΡΑΤΙΔΑΣΝΙΚ
ΠΟΛΥΚΛΗΣ
μ]ΝΑΣΙΤΙΜΟΣ ΑΡΙΣΤΩ[νιδου ἐποιησεν.

„Auf dieser Basis sind, leider nur in ziemlich grossen Zwischenräumen, die vorstehenden Eigennamen noch zu lesen. Indess ist es ziemlieh unzweifelhaft, dass wir in der letzten Zeile einen Künstler, den wir bisher nur als Maler kannten, auch als Bildgiesser kennen lernen. Plinius führt nemlich in der Geschichte der Malerei unter andern Malern, ohne Angabe des Vaterlandes oder Zeitalters, auch einen Aristonides und Mnasitimos auf (35, 146): sunt etiamnum non ignobiles quidem, in transcursu tamen dicendi Aristonides, ... Mnasitimus Aristonidae filius et discipulus ... Nun spricht auf unserem Steine nicht blos der Platz des Namens ΝΑΣΙΤΙΜΟΣ am Ende der Inschrift dafür, dass er hier als Künstler aufgeführt sei, sondern auch das Patronymikon ΑΡΙΣΤΩ stimmt mit Plinius Angabe überein, und endlich haben wir aus anderen Inschriften gesehen, dass der Name Mnasitimos in einer rhodischen Künstlerfamilie zu Hause war. Wir dürfen hiernach mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass der Mnasitimos der vorliegenden Steinschrift mit dem Maler des Plinius derselbe ist, und dass er, gleich so vielen anderen Künstlern des Alterthums, zugleich die Malerei und Plastik ausübte." Zu dieser Darlegung von Ross habe ich Folgendes hinzuzufügen. In der Stelle des Plinius bietet die Bamberger Handschrift bei der ersten Nennung für Aristonides den durchaus tadellosen Namen Aristocydes dar. Verlieren wir aber hier die

Erwähnung des Aristonides, so bietet dieselbe Handschrift an einer anderen Stelle in dem Buche über die Erzgiesser reichen Ersatz. Dort heisst es nemlich (34, 140): „Um die Raserei des Athamas auszudrücken, wie er nach Herabstürzung seines Sohnes Learchos reuig dasitzt, mischte der Künstler Aristonidas Erz und Eisen zusammen, um durch die Rostfarbe des letzteren, wie sie durch den Glanz des Erzes durchschimmert, die Schaamröthe auszudrücken. Dieses Bildniss existirt noch heute zu Rhodos: exstat hodie Rhodi." So nemlich finden wir in jener Handschrift anstatt: exstat Thebis hodierno die; und die Auctorität derselben erhält nun durch die obige Erörterung von Ross eine neue Stütze. Zugleich erledigt sich dadurch auch der Streitpunkt, ob in einer zuerst von Ross (Kunstbl. 1840, n. 16) mitgetheilten Inschrift in voreuklidischen Buchstaben ΑΡΙΣΤΟΝΕΙ . . ΣΕΜΜΕΝΙΔΟ : ΕΚ... von dem Erzbildner Aristonidas, und zwar, wie Ross wegen des Vaternamens wollte, als von einem Thebaner die Rede sei, woran schon Schöll (Mitth. S. 128) und Stephani (Rh. Mus. N. F. IV, S. 31) zweifelten, theils weil die Grösse der Buchstaben vielmehr auf eine Weihinschrift deute, theils auch weil der Name selbst vielleicht mit besserem Grunde ΑΡΙΣΤΟΝΕΙΚΗΣ zu lesen sei.

Um alle auf Aristonidas bezügliche Nachrichten hier zu vereinigen, muss sogleich noch von einem anderen Künstler die Rede sein:

O p h e l i o n. Einen Maler dieses Namens kennen wir aus zwei Epigrammen der Anthologie (Anall. II, p. 382, n. 2 u. 3). Denselben finden wir aber auch auf der Rückseite eines Panzers, welcher der Marmorstatue eines Römers zur Stütze dient, und in einer Weise angebracht, dass wir ihn für den des Künstlers halten dürfen:

ΟΦΕΛΙΩΝ
. . ΡΙΣΣΤΩΝΙΔΑ

C. I. Gr. n. 6177. Die Statue ward bei Monte Porzio in der Nähe von Tusculum gefunden und befindet sich jetzt im Louvre: Clarac catal. n. 150; Mus. de sculp. pl. 332, n. 2320. In ihren Zügen glaubte man Aehnlichkeit mit Sextus Pompeius zu entdecken; doch ist dies nicht als sicher anzunehmen, besonders da Visconti (zu den Mon. Gab. tav. I) bemerkt, dass das Gesicht schon im Alterthum beschädigt und wiederhergestellt worden ist. Immer aber haben wir es mit dem Bildnisse

eines Römers zu thun. Wollen wir also seinen Vater Aristonidas für identisch mit dem Vater des Mnasitimos halten, so würde sich die Zeit desselben näher dahin bestimmen, dass er nicht wohl viel vor Ol. 150 gelebt haben könnte. Da es, wie wir sehen werden, sehr wahrscheinlich ist, dass ein anderer Rhodier, Philiskos, bald nachher für Metellus Macedonicus in Rom arbeitete, so könnte sehr wohl zu derselben Zeit auch Ophelion sich dorthin gewendet haben. Wenn aber das Bild des Athamas von Aristonidas ein durchaus pathetisch tragischer Gegenstand ist, so zeigt sich Ophelion seinem Vater wenigstens in einem seiner Gemälde geistesverwandt, welches die Geschicke der Aërope, der Gemahlin des Atreus, zum Vorwurfe hatte.

Für einen rhodischen Künstler halte ich auch:

Alkon. Nachdem nemlich Plinius den Athamas des Aristonidas als in Rhodos befindlich angeführt hat, fährt er fort (34, 141): „In derselben Stadt ist auch ein eiserner Herakles, welchen Alkon durch die Ausdauer des Gottes bei seinen Arbeiten veranlasst machte.” Wahrscheinlich ist dieser Bildgiesser nicht verschieden von dem Caelator, welcher von Athenaeus (XI, 469 A) und in dem pseudo-virgilischen Culex v. 66 erwähnt wird; denn auch an seinem Herakles bildete die Cisellirung gewiss die Hauptarbeit. Da nun Athenaeus über ihn einige Verse des Damoxenos citirt, und dieser wieder auf eine Stelle des Adaeos anspielt, so werden wir Alkon für einen Zeitgenossen dieser Dichter der neuen Komödie unter den ersten Nachfolgern Alexanders halten dürfen.

Peithandros. Sein Name findet sich auf einer fragmentirten lindischen Ehrenbasis an der Stelle, wo in der Regel die Künstlernamen stehen, bei Ross n. 10:

ΡΑΤΟΣ ΚΛΕΥΣΘΕΝΕΥΣ	ΑΓΛΟΥΧ[*αρης? και ὁ δεινα τοι*
ΔΕΣ ΑΘΑΝΑΙΑΙ ΛΙΝΔΙΑΙ	ΑΓΗΣΙΚΡΑΤ[*ευς παιδες (?) ὑπερ του*
ΔΕΚΑΤΑΝ	ΠΑΤΡΟΣ ΙΕΡ[*ατευσαντες*
	ΑΘΑΝΑΙΑΙ ΛΙΝ[*δια, Δι Πολιει*
	ΠΕΙΘΑΝΔΡΟΣ[*του δεινος ἐποιησε.*

Andragoras machte eine eherne Statue, welche die Bewohner von Astypalaea dem Stratokles in ihrer Stadt errichteten:

ΟΔΑΜΟΣ ΑΣΤΑΠΑΛΑΙΕΩΝΕΤΙ
ΜΑΣΕΣΤΡΑΤΟϰΛΗΝΚΑΙΡΟΓΕΝΕΥΣ
ΧΡΥΣΕΩΙ ΣΤΕΦΑΝΩΙ ΠΡΟΕΔΡΙΑΕΝ
ΤΟΙΣ ΑΓΩΣΙ ΕΙΚονιΧΑΛΚΕΑΙΑΝΔΡΑ
ΓΑΘΙΑΣΕΝΕΚΕΝ ϰαι ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΑΣ
ΚΑΙ ΤΑΣ ΕΙΣ ΤΟ πληϑ ΟΣ ΕΥΝΟΙΑΣ
ΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ ΑΡΙΣΤΕΙΔΑ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 2488. Wegen des Imperfectum ἐποίει ist er in die Zeit zu setzen, in welcher die Römer in Griechenland die Herrschaft gewannen.

Eupeithes oder Eukleides. Der Name dieses Künstlers findet sich nur fragmentirt auf einer Ehrenbasis zu Rhodos·

ΟΔΑΜΟΣΟ[ῥοδιω]ΝΚΑΙΑΒΟΥΛΑ
ΠΟΠΛΙΟΝ [ἀ]ΓΕΣΤΡΑΤΟΝ
ΕΥΦΡΑΝΙΔ[α Νεοπ]ΟΛΕΙΤΑ[ν]Εὐ
ΝοιαΣΕΝΕϰα ϰαι παΡΑΜΥΘΙΑΣ
ΤΑΣ ΕΙΣ Τους γον ΕΙΣΑΥΤΟΥ
ΕΥΠ.ΕΙΙΗΣ ΝΣΑΠΟΛΥΚΟΥ
Ο ΚΑΙ ΡΟΔιος ἐποιησε

Ross Hellenika, S. 107. n. 36. Der Künstler war also aus einer Stadt an einem der Lykos genannten Flüsse gebürtig, aber Bürger in Rhodos geworden. Der Vorname Publius in der Dedication verweist den Künstler in die Zeit der römischen Herrschaft.

Simos, Sohn des Themistokrates, aus Salamis, ist uns aus zwei Inschriften von Ehrenstatuen bekannt; deren eine aus Thera sich jetzt im Louvre befindet:

ΚΑΡΤΙΝΙΚΟΣ
ΑΝΘΗ Σ
ΘΕΑΝΟΡΟΣ
ΤΟΝΑΝΔΡΙΑΝΤΑ
ΔΙΟΝΥΣΩΙ
ΣΙΜΟΣ ΘΕΜΙΣΤΟΚΡΑΤΟΥΣ
ΣΑΛΑΜΙΝΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 2465. Die andere sah Ross in einer der Vorstädte von Rhodos:

ΙΠΠΟΜΑΧΟΝΣΤΡΑΤΙΠΠΟΥ
ΑΓΩΝΟΘΕΤΗΣΑΝΤΑ
ΚΑΙ ΧΟΡΑΓΗΣΑΝΤΑ
ΣΜΙΚΥΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΘΕΟΙΣ
ΣΙΜΟΣ ΘΕΜΙΣΤΟΚΡΑΤΕΥΣ ΣΑΛΑΜΙ[*νιος*
ΕΠΟΙΗΣΕ

Ross inscr. ined. III, n. 279. Die Buchstabenformen (Σ Π) erlauben nach Ross nicht, tiefer als bis zum dritten Jahrhundert v. Chr. G. herunterzugehen. Weil ferner der Weihende in der zweiten Inschrift ein Athener ist, so meint Ross, dass auch der Künstler von der athenischen Salamis herstamme. In diesem Falle würde er jedoch wahrscheinlicher geradezu Athener genannt worden sein (vgl. Meier Demen von Attika, S. 106). Bedenken wir dazu, wie viele Künstler aus näherer und fernerer Umgebung sich in dieser Epoche zu Rhodos aufhielten, so scheint es gerathener, die kyprische Salamis als Heimath des Simos anzuerkennen. — Wie schon bei mehreren rhodischen Künstlern, müssen wir auch bei Simos die Vermuthung aussprechen, dass der Erzbildner und ein gleichnamiger Maler bei Plinius (35, 143) nicht von einander zu trennen sind. Als Gemälde von ihm werden angeführt: ein ruhender Jüngling, eine Walkerwerkstatt, eine Person, welche das Quinquatrusfest feiert, endlich eine herrliche Nemesis.

Protogenes, der berühmte Maler, war gleichfalls Erzbildner und machte Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden: Plin. 34, 91.

Hermokles aus Rhodos hatte die im Tempel der Hera zu Hierapolis aufgestellte eherne Statue des Kombabos gemacht, welcher, um nicht seinem Herrn, dem Könige Seleukos Nikator, die Treue im Verhältnisse zu seiner Gemahlin Stratonike zu brechen, sich selbst entmannte. Er war an Gestalt weiblich gebildet, aber mit männlicher Kleidung: Lucian de dea Syria c. 19—26. Seleukos hatte sich mit Stratonike Ol. 120, 2 vermählt, und starb Ol. 125, 1, hatte sie aber schon bei seinen Lebzeiten seinem Sohne Antiochos Soter abgetreten. Hermokles lebte also bald nach Ol. 120.

Philiskos aus Rhodos ist einzig aus Plinius (36, 34 u. 35) bekannt. Dieser führt als seine Werke an: „beim Porticus der Octavia Apollo in seinem Tempel, ferner Latona und

Diana, die neun Musen und einen anderen nakten Apollo"; ferner innerhalb dieses Porticus im Tempel der Juno eine Venus. Visconti (PCl. I, p. 158) vermuthet, dass die vaticanischen, in Tivoli gefundenen Musen, mit denen die später entdeckten in der Villa Borghese übereinstimmen, nach den Originalen des Philiskos copirt seien; was zwar möglich, aber durch nichts zu beweisen ist. Geben wir es aber auch zu, so werden wir doch darin nicht mit Visconti übereinstimmen können, dass er den zu diesen Musen gehörigen Apollo von ihnen trennen und für eine Copie nach Timarchides erklären will. Ein Apollo dieses Künstlers stand zwar neben den Werken des Philiskos; und Plinius bemerkt, dass er die Cither hielt; aber er sagt nicht, dass er bekleidet war, so dass wir recht wohl an einen Apollo denken können, wie er, den rechten Arm auf den Kopf gelehnt, vom Gesange ausruht. Dazu scheint Plinius, indem er den zweiten Apollo des Philiskos nackt nennt, andeuten zu wollen, dass der erste bekleidet war, wie wir ihn gerade in Verbindung mit Leto und Artemis auf den Citharoedenreliefs ähnlich der vaticanischen Statue finden. — Da Polykles und Timarchides, deren Werke sich gleichfalls beim Porticus der Octavia befanden, um Ol. 156, also etwa um die Zeit der Erbauung desselben blüheten, die rhodische Kunstschule aber nach anderen Nachrichten um diese Zeit noch bestand, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch Philiskos damals lebte und seine Statuen im Auftrage des Metellus machte. — Endlich scheint auch er zugleich Maler gewesen zu sein, da Plinius (34, 143) als Gemälde eines Philiskos eine Malerwerkstatt anführt, in welcher ein Knabe Feuer anbläst.

Agesandros, Polydoros und Athenodoros.

An die Namen dieser Künstler, der Meister des Laokoon, knüpft sich der höchste Ruhm der rhodischen Kunst; ja ihr Werk nebst dem farnesischen Stiere erlaubt uns erst, ein Urtheil über den Charakter derselben zu fällen. Die Schwierigkeiten, welchen die Erklärung der bekannten Stelle des Plinius unterworfen ist, werden indessen nicht hier, sondern in der allgemeinen Betrachtung dieser Schule ihre Lösung finden Zunächst theilen wir nur die wenigen Nachrichten mit, welche ausser jener Stelle über diese Künstler vorhanden sind. Sie beruhen fast allein auf Inschriften: denn Athenodoros, welcher

von Plinius (34, 86) als Bildner edler Frauen angeführt wird, ist wahrscheinlich nicht der rhodische, sondern der arkadische Künstler, ein Schüler des Polyklet; die zweite Erwähnung des Polydoros bei Plinius aber ist durch die bamberger Handschrift beseitigt worden, indem dieselbe anstatt dieses Namens den des Polyidus darbietet.

Auf der Insel Capri hat man eine Basis aus afrikanischem Marmor mit folgender Inschrift gefunden:

ΑΘΑΝΟΔΟ(?)ΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 5870 b. Eine zweite gleichlautende aus schwarzem Steine stammt aus Antium:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑ[νδρου
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 6133. Sie ist noch jetzt in der Villa Albani vorhanden und als Basis einer Ledastatue benutzt, während Winckelmann sagt, dass man von einer zu ihr gehörigen Statue nur ein Stück Gewand in Marmor gefunden habe (Mon. in. tratt. prel. p. LXXIX; Gesch. d. K. VI, 2, S. 212). Endlich findet sich auf einer fragmentirten Vase aus Probierstein im Museum des Louvre die Inschrift:

. . . . ΔΩΡΟΣ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

C. I. Gr. n. 6134. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 160 und 234. Alle diese Inschriften sind aus verhältnissmässig später, nemlich aus der römischen Kaiserzeit. Die Art aber, wie die beiden ersten in grossen Buchstaben über die ganze Breite einer von der Statue getrennten Plinthe eingehauen sind, zeigt deutlich, dass sie nicht Originalinschriften sein können, denen durchgängig eine bescheidenere Form eigen ist. Für die Zeit der Künstler beweisen sie also nichts. Bei der dritten zweifelt selbst Raoul-Rochette, ob wir es mit einem Künstler oder mit einem blossen Marmorarbeiter zu thun haben.

Auf Rhodos selbst fand Ross in Lindos die fragmentirte Ehrenbasis eines Aleximbrotidas mit der Unterschrift:

. ΝΑΙΟΔΩΡΟΥ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

in welcher Ross (n. 9) den fragmentirten Namen Ἀθαναιόδωρος, entsprechend der Form Ἀθαναία, ergänzt. Beachtung verdient endlich die Basis einer Ehrenstatue, welche nebst anderen Ehren die Lindier, dem Athanodoros, Sohne des Agesan-

dros, zuerkannten: *εὐσεβείας ἕνεκα τᾶς ποτὶ τοὺς θεοὺς καὶ ἀρετᾶς καὶ εὐνοίας καὶ φιλοδοξίας, ἃν ἔχων διατελεῖ εἰς τὸ πλῆθος τὸ Λινδίων καὶ εἰς τὸν σύνπαντα δᾶμον.* Denn wenn auch der Name Athenodoros auf Rhodos sehr häufig war, so legt uns doch der Name des Vaters Agesandros die Vermuthung nahe, dass es sich hier wirklich um den Künstler des Laokoon handle.

Mit Rhodos scheinen in enger Verbindung auch die Künstler von Tralles in Karien gestanden zu haben, weshalb sie sogleich hier angeführt werden mögen.

Apollonios und Tauriskos.

„Unter den Kunstwerken im Besitze des Asinius Pollio befand sich Zethos, Amphion und Dirke und der Stier und das Tau aus demselben Marmorblocke, von Rhodos nach Rom versetzte Werke des Apollonios und Tauriskos": Plin. 36, 34. Die Beschreibung passt vollkommen auf den sogenannten farnesischen Stier, über welchen weiter unten zu handeln ist. Von Tauriskos sah man ausserdem in der Sammlung des Pollio Hermeroten, bei deren Erwähnung Plinius über den Künstler bemerkt, er sei aus Tralles und von dem gleichnamigen Caelator zu unterscheiden. Vielleicht war auch er, wie so viele andere rhodische Bildhauer, zugleich Maler. Plinius (35, 144) wenigstens nennt als Gemälde eines Tauriskos: einen Diskobol, Klytaemnestra, einen Panisk, Polyneikes, der nach Wiedererlangung der Herrschaft strebt, und Kapaneus; und die zum Theil tragisch-pathetischen Gegenstände lassen den Maler als dem Bildhauer der Stiergruppe durchaus geistesverwandt erscheinen.

Dass Apollonios und Tauriskos Brüder waren, scheint aus den folgenden Worten des Plinius (36, 34) hervorzugehen: parentum hi certamen de se fecere, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum. Wie nemlich C. F. Hermann (Stud. d. gr. Kunstl. S. 47) bemerkt, waren die Künstler des Stieres von Geburt die Söhne des einen, durch Adoption (*καθ' ὑοθεσίαν*, wie es in rhodischen Inschriften häufig heisst) des anderen, der sich vielleicht noch ein besonderes Verdienst um sie als Lehrer erwarb.

An den Namen des Artemidoros knüpfen wir hier noch einige inschriftliche Nachrichten an, obwohl sie schwerlich mit dem von Plinius erwähnten Künstler direct etwas zu thun haben. Raoul-Rochette theilt (Lettre à Mr. Schorn, p. 230) fol-

gende von Cadalvène in Halikarnass copirte Inschrift einer Ehrenstatue mit:

ΣΑΡΑΤ(l. Π)ΙΑΣ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ ΙΑΤΑ ΟΥΓΑΤΙΟ
ΠΟΙΑΝ [1]) ΔΕΜΕΝΑΝΔΡΟΥ ΤΟΥΔΙΟΝΥΣΙΟΔΩΡΟΥ
ΚΑΘΥΟΘΕΣΙΑΝ ΔΕ ΔΡΑΚΟΝΤΟΣ
ΚΑΙ ΟΙ ΥΙΟΙ ΑΥΤΗΣ ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ ΚΑΙ ΜΗΝΟΔΩ[ρος
ΜΗΝΟΔΟ(l. Ω)ΡΟΥ ΤΟΥ ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ
ΜΟΣΧΟΝ ΜΟΣΧΟΥ ΤΟΥ ΜΟΣΧΙΩΝΟΣ ΑΡΕΤΗΣ
ΕΝΕΚΕΝ ΚΑΙ ΕΥΝΟΙΑΣ ΚΑΙ ΕΥΕΡΓΕΣΙΑΣ
ΤΗΣ ΕΙΣ ΑΥΤΟΥΣ
ΑΡΤΕΜΙΔΩΡΟΣ ΜΗΝΟΔΟΤΟΥ ΤΥΡΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

und verbindet damit (S. 352) eine andere, welche nach Pittakis Angabe in Athen gefunden sein soll, indessen, was auffällig ist, sonst von niemand dort gesehen worden ist:

. . ΧΑΡΜΗΔΟΥ ΚΑΙ ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΑΡΤΕΜΙΔΩΡΟΥ
ΤΥΡΙΟΙ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Endlich muss hier auch die bekannte Inschrift angeführt werden, welche auf einem Streifen Blei im Innern der archaistischen Bronzestatue des Apollo im Louvre gefunden wurde (Raoul-Rochette questions de l'historie de l'art etc. Letronne explic. d'une inscr. grecque trouvée dans l'intérieur d'une statue etc.)

μΗΝΟΔΟτος ατρεμιδωρου? και... ΦΩΝΡΟΔιΟΣΕΠΟΟυν

Die uns hier vorliegenden Glieder einer Künstlergenealogie unter einander in eine sichere Verbindung zu setzen, ist schwierig, ja für jetzt nicht wohl möglich, da uns namentlich auch sichere Zeitbestimmungen der Inschriften fehlen. Ist die erste, wie Raoul-Rochette meint, aus der Kaiserzeit, so kann der darin genannte Artemidoros allerdings nicht Vater des Apollonios sein. Eben so wenig ist auszumachen, in welchem Verhältnisse der Menodot in der ersten und der in der zweiten Inschrift zu einander stehen. Bei der dritten endlich sind sogar Zweifel an der Echtheit laut geworden, über deren Grund oder Ungrund ich zu urtheilen ausser Stande bin. Jedenfalls gehört auch sie erst der römischen, und zwar wohl der Kaiserzeit

1) d. i. nach einer mir von Henzen mitgetheilten Vermuthung: *κατὰ θυγατροποιαν*. Das neue Wort findet seine Rechtfertigung in der Analogie von *υἱοποίησις* für *υἱοθεσία*.

an, wenn wir auch zugeben wollen, dass in den Buchstabenformen manche Eigenthümlichkeit auf Rechnung des weichen Materials und der Flüchtigkeit des Einkritzelns zu setzen ist. Nochdazu bietet die Restitution keine Gewähr ihrer Richtigkeit und kann nur den Werth einer Vermuthung haben. So bleibt als sicheres Resultat freilich nichts übrig, als dass um die Zeit des ersten Jahrhunderts vor und nach Ch. G. eine Künstlerfamilie aus Tyros existirte, in welcher die Namen Artemidoros und Menodotos sich vielleicht einige Geschlechter hindurch wiederholten.

Aphrodisios aus Tralles gehört zu der Reihe von Künstlern, mit deren Werken die Kaiserpaläste in Rom angefüllt waren: Pl. 36, 38. Ueber dieselben ist weiter unten genauer zu handeln.

Periklymenos wird von Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern angeführt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Ausserdem führt Tatian (c. Gr. 55, p. 118 Worth) als sein Werk die Statue einer Frau an, welche dreissig Kinder geboren hatte. Diese ist wahrscheinlich die Eutychis, welche bei ihrem Tode von zwanzig überlebenden unter den dreissigı von ihr geborenen Kindern zum Scheiterhaufen getragen wurde, wie Plinius (7, 34) erzählt. Sie war aus Tralles, was uns erlaubt, den Periklymenos unter den Künstlern dieser Stadt anzuführen. Ihre Statue stand nach Plinius im Theater des Pompejus zu Rom.

Die eben geschlossene Zusammenstellung enthält alles, was wir durch die schriftliche Ueberlieferung der Litteratur und durch Inschriften über rhodische Künstler wissen. Wie dürftig in vieler Beziehung diese Nachrichten sind, braucht kaum gesagt zu werden. Urtheile über das besondere Verdienst der Einzelnen, wie sie uns bei den vorzüglichsten Künstlern früherer Epochen zu Gebote standen, fehlen hier gänzlich. Doch lässt sich durch richtige Benutzung des Gegebenen immer noch eine Reihe von sicheren Resultaten gewinnen. So fällt uns schon bei der ersten flüchtigen Betrachtung eine Thatsache in die Augen, deren Bedeutung sich uns bald offenbaren soll: die Thätigkeit der rhodischen Schule beginnt nach Alexander und erscheint vor dem Beginne der Kaiserzeit vollkommen abgeschlossen; innerhalb dieses Zeitraumes aber zeigt sich die grössere Regsamkeit mehr im Anfange, als

gegen das Ende. Dass unter den vielen Künstlerinschriften sich nur eine einzige mit dem Imperfectum ἐποίει findet, darf dabei um so mehr in Betracht gezogen werden, als der Gebrauch desselben sich in dem nicht sehr entfernten Delos nach Ol. 152 ziemlich häufig zeigt (vgl. unten).

Unter den Werken dieser Schule finden wir in besonders grosser Zahl die Portraitfiguren, Ehrenstatuen von Priestern, verdienten Bürgern u. a. In ihrer Bildung mochten sich die rhodischen Künstler an die Schule von Sikyon anschliessen: denn ein Verbindungsglied ist uns in Chares, dem Schüler des Lysipp, gegeben, der freilich seine Meisterschaft besonders auf Darstellung von Götterkolossen gerichtet zu haben scheint. Ob er gerade darin unter den uns bekannten Künstlern Nachahmer fand, wissen wir nicht; reich an Kolossen war übrigens Rhodos, wie keine andere Stadt [1]). Sonst aber erwarb sich in der Götterbildung nur Philiskos Ruhm; und gerade bei ihm wäre es nicht unmöglich, dass er sich mehr der attischen Schule des Polykles angeschlossen, welche zur Zeit des Metellus Macedonicus in Rom thätig war. So sondert sich aus der Masse nur eine kleine Zahl von Werken mehr eigenthümlicher Art aus: die Statue des Kombabos von Hermokles, zwar ein Portrait, aber von sehr eigenthümlicher Art, der rasende Athamas des Aristonidas, der eiserne Herakles des Alkon, die Hermeroten des Tauriskos, endlich und vor allen die zwei erhaltenen Werke, der farnesische Stier und der Laokoon. Freilich ist bei dem letzteren zunächst die Frage zu erledigen, ob er wirklich in diese Zeit gehört: eine Frage, deren Entscheidung in letzter Instanz allerdings wieder von der Auffassung der gesammten Entwickelung der griechischen Kunst in den folgenden Epochen abhängt, also an dieser Stelle nicht in vollem Umfange gegeben werden kann. Dies kann mich jedoch nicht abhalten, schon jetzt die Frage, so weit es möglich ist, zu erörtern und, wie es meine Ueberzeugung ist, den Laokoon als ein Werk dieser Epoche hinzustellen und als ein solches genau zu untersuchen und seinem künstlerischen Verdienste nach zu würdigen. Auf die vielfachen Erörterungen aus den letzten Jahren in allen Ein-

1) Plin. 34, 42.

zelnheiten einzugehen, scheint mir hier um so weniger nöthig, als ich mit den von Welcker [1]) dargelegten Ansichten so vollständig übereinstimme, dass ich auch nicht einen Punkt derselben aufgeben möchte. Auf seine Ausführungen verweise ich also hiermit und begnüge mich mit der Darlegung der Hauptpunkte.

Den Mittelpunkt der Streitfrage bildet die bekannte Stelle des Plinius [2]), welche also hier in ihrer ganzen Ausdehnung vorangestellt werden muss: Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabilis nexus de consili sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydeuces cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone et singularis Aphrodisius Trallianus. Im 36sten Buche hat Plinius zuerst die Hauptmasse der Künstler in einem gewissen systematischen Zusammenhange aufgeführt. Am Ende dieser Reihe folgt nun eine andere Anordnung, für welche nicht die Person des Künstlers, sondern der Aufstellungsort seiner Werke maassgebend gewesen ist: er führt die berühmtesten früher nicht erwähnten Kunstwerke in Rom nach den Localitäten der Stadt an: so die Werke im Besitze des Asinius Pollio, andere im Porticus der Octavia, in den servilianischen Gärten. Darauf folgen der Laokoon im Palaste des Titus, die Werke in den Kaiserpalästen, an dem Pantheon des Agrippa u. s. w. Die in dieser Reihe erwähnten Künstler gehören den verschiedensten Zeiten an; doch ist von denen, über welche wir bestimmtere Nachrichten haben, keiner nachweisbar jünger als Augustus. Wenn nun Plinius vom Laokoon sagt, er befinde sich im Hause des Titus, so lässt sich offenbar daraus allein für die Zeit der Entstehung dieses Werkes durchaus nichts schliessen. Es findet sich aber auch in den folgenden Worten keine Andeutung, dass das Werk

1) Alt. Denkm. I, S. 322 flgdd., 501 flgdd., namentlich 330 flgdd. 2) 36, 37.

zur Zeit des Titus gemacht worden sei, und ohne eine solche fällt aber auch jeder Grund weg, dem Ausdrucke de consilii sententia die gezwungene Deutung zu geben: dass die Künstler auf den Entscheid des kaiserlichen geheimen Rathes oder sonst irgend einer Kunst- oder Verschönerungscommission ihr Werk gearbeitet, ganz abgesehen davon, dass ein Kunstrath mit solchen Befugnissen im Alterthum etwas unerhörtes sein würde. Der Ausdruck nähert sich allerdings dem Curialstyl; aber offenbar ist er gewählt mit Rücksicht auf die Schwierigkeit des von den Künstlern zu lösenden Problems, welche Plinius uns ausführlich genug darlegt: nemlich den Vater, die zwei Söhne, die vielfältigen Windungen der zwei Schlangen in einem einzigen Marmorblocke darzustellen. Dieser scheinbare Widerstreit zwischen der Natur der Aufgabe und der Möglichkeit einer Lösung findet endlich eine alle Forderungen befriedigende Erledigung durch die Vermittelung der consilii sententia, der allseitigen Ueberlegung der zu dem einen Werke vereinigten Künstler, welche diesen Widerstreit wie durch einen Richterspruch entscheiden. — Aber, hat man weiter behauptet, in der Fortsetzung bei Plinius, dass „similiter, in ähnlicher Weise" eine Reihe von Künstlerpaaren für die Kaiserpaläste thätig gewesen sei, liege es doch zugleich mit eingeschlossen, dass auch die Rhodier für den Palast des Titus gearbeitet hätten. Allein der ganze Zusammenhang lehrt, dass similiter nur auf die mindere Berühmtheit der paarweise arbeitenden Künstler bezogen werden darf, um so mehr, als auch bei dem folgenden Künstler Diogenes nochmals darauf hingedeutet wird, dass seine Werke am Pantheon des Agrippa zum Theil propter altitudinem loci minus celebrata seien. Es darf aber nicht einmal für ausgemacht gelten, dass auch die Werke dieser Künstler ursprünglich für die Kaiserpaläste bestimmt waren (ich sage „die Kaiserpaläste" im Allgemeinen, da ich keinen Grund sehe, gerade an die Paläste der beiden Caesaren Caius und Lucius zu denken, wie man wohl angenommen hat). Bei der Sprachweise des Plinius können wir seine Worte ganz einfach als eine active Construction auffassen, welche nichts weiter besagen will, als: die Kaiserpaläste sind mit Werken dieser Künstler angefüllt. Noch weniger Grund hat endlich der Einwurf, dass Plinius uns die Namen der um ihren Ruhm betrogenen Künstler nicht hätte

angeben können, wenn sie in einer früheren, nicht in seiner eigenen Zeit gelebt hätten. Denn ihre Namen waren nur dem Haufen gewöhnlicher Kunstbeschauer nicht bekannt; hätten sie dagegen zu Plinius Zeit ein so staunenswerthes Werk geliefert, so mussten gerade ihre Namen noch in dem Munde der Zeitgenossen leben. Die Worte des Plinius sagen also keineswegs aus, dass der Laokoon ein Werk aus der Zeit des Titus sei. Gewiss aber würde Plinius, wenn es der Fall gewesen, dies in sehr bestimmter Weise anzugeben nicht unterlassen haben, wie er z. B. bei Gelegenheit des neronischen Kolosses den Künstler desselben, Zenodoros, noch ausdrücklich seinen Zeitgenossen und „den Alten" ebenbürtig nennt, und selbst bei Künstlern der augusteischen Epoche gern irgend etwas von den besonderen Lebensumständen erwähnt. Wären aber auch seine Worte noch zweideutiger, als sie es in der That sind, so würde doch die Entscheidung für die ältere Zeit der Diadochenherrschaft ausfallen müssen, sobald wir uns erinnern, dass von allen uns bekannten Künstlern keiner überhaupt bis zur augusteischen Epoche heranreicht. Die Meister des Laokoon aber nach dem Verblühen der rhodischen Kunstschule, nach dem Verluste der politischen Selbstständigkeit ihres Vaterlandes urplötzlich erstehen zu lassen, das mag verantworten, wer da will.

Doch wir verlassen dieses Feld von Untersuchungen, welche durch Spitzfindigkeiten einen klaren Blick in die Sachlage mehr erschwert als erleichtert haben, und wenden uns dem Werke selbst zu, um, zunächst unbekümmert um den kunstgeschichtlichen Zusammenhang, uns eine bestimmte Erkenntniss von seinem künstlerischen Werthe zu verschaffen.

Gewöhnlich wird der Beschauer schon beim ersten Anblicke so sehr von der Tragik des Gegenstandes gefesselt und in Anspruch genommen, dass er sich selten einen hinlänglich unbefangenen Blick bewahrt, um das Kunstwerk in seinen übrigen Beziehungen richtig und vorurtheilsfrei zu würdigen. Alle Eigenthümlichkeiten der künstlerischen Behandlung und Darstellung pflegen dann als in der besonderen Natur des Gegenstandes begründet kurz abgefertigt zu werden. Um nicht in denselben Fehler zu verfallen, gehen wir den umgekehrten Weg und suchen uns dem Kunstwerke zunächst in seinem äusseren Erscheinen und in seinen einzelnen Theilen zu nähern.

Ueber die materiellen Schwierigkeiten, welche ein so complicirtes Werk darbot, wollen wir wenig sagen: sie waren allerdings gross; aber die alten Künstler erhöhten sich dieselben nicht absichtlich, wie es wohl neuere gethan haben, blos um technische Virtuosität zu zeigen. Der Ruhm, die ganze Gruppe aus einem einzigen Marmorblocke zu meisseln, erschien ihnen gering gegen die Vortheile, welche sie durch die Zusammensetzung aus mehreren Stücken erlangten, aus welchen sie in der That besteht. Sie verzichteten also selbst auf das bewundernde Lob, welches ihr Plinius, durch die materielle Einheit der Gruppirung getäuscht, in dem Ausdrucke ex uno lapide ertheilen will.

Genauer müssen wir uns mit der technischen Behandlung des Marmors bekannt machen. Das Hauptinstrument für die Bearbeitung desselben ist offenbar der Meissel. Allein in der Regel wird der Marmor mit diesem Instrument für die letzte Vollendung nur vorbereitet. Die zarten Uebergänge und Verbindungen der Flächen herzustellen, kleine Feinheiten oder einzelne schärfere Linien dem Marmor einzuprägen, bleibt der Raspel und Feile oder einem spitzen Eisen überlassen, bis zuletzt zur Glättung der Oberfläche wohl noch ein förmliches Schleifen mit Bimsstein oder anderem Material hinzutritt. Von allen diesen Hülfsmitteln ist am Laokoon fast nirgends Gebrauch gemacht worden: überall begegnen wir deutlichen, unverwischten Spuren der Fläche des Meissels. Zwar hat man wohl behaupten wollen, diese Spuren rührten vielmehr von moderner Ueberarbeitung her, als von der Hand der alten Meister. Allein sie finden sich durchweg an der ganzen Gruppe, auch an versteckten Theilen, an welche Hand anzulegen ein Ueberarbeiter schwerlich der Mühe werth erachtet haben würde. Sodann ist eine derartige Behandlung gerade dem 16ten Jahrhundert, in welches allein eine Ueberarbeitung fallen könnte, durchaus fremd, nicht aber dem Alterthume. Wir finden sie z. B. an den beiden vortrefflichen Statuen des Menander und Poseidipp im Vatican, an einer schönen Büste des Sokrates in der Villa Albani, an dem kolossalen Serapis von Pozzuoli im Museo borbonico. Ueberall in den angeführten Beispielen, und ganz besonders beim Laokoon zeigt sich aber ein ganz bestimmtes System der Meisselführung, welches in der engsten Beziehung zu den darzustellenden Formen steht und von einer sehr kla-

ren, bewussten Berechnung Zeugniss ablegt, wie sie bei einem modernen Restaurator am wenigsten vorausgesetzt werden darf. Der Meissel geht überall der Natur der Form nach, er wird nicht etwa queer über den Muskel geführt, sondern folgt, so viel es angeht, der Muskelfaser ihrer Länge nach. Denn eben in den Modificationen dieser Länge, in der Dehnung und Zusammenziehung besteht die Function des Muskels, und wir erkennen dieselbe an den Linien, welche er von einem Ansatzpunkte zu dem anderen am entgegengesetzten Ende bildet. Der Künstler wird also dem Beschauer ein um so deutlicheres Bild von der wirkenden und tragenden Kraft des Muskels gewähren, je feiner und klarer er die Spannung dieser Linien darzustellen weiss. In dieser Absicht aber unterstützt ihn die besondere Art der Technik, indem sie diese Linien in einem ununterbrochenen Zuge und auch dem Auge des Beschauers erkennbar darstellt. — So äusserlich diese Besonderheit der Technik beim ersten Blicke erscheinen mag, so nothwendig ist es doch, mit Nachdruck darauf hinzuweisen: denn sie erweist sich bei näherer Betrachtung von tieferer Bedeutung für die gesammte Behandlung der Form am Laokoon. Den Beweis wird uns am besten eine Vergleichung mit demjenigen Kunstwerke liefern, welches uns im vorigen Abschnitte beschäftigt hat, mit dem sterbenden Gallier. Dort ist es vorzugsweise die Haut, welche zum Zwecke einer scharfen Bestimmung des Barbarencharakters in ganz besonderen Feinheiten durchgeführt ist. Wir finden nicht nur die Erscheinung der Muskeln an der Oberfläche durch die grössere Derbheit der sie umgebenden Haut bedingt, sondern namentlich ist auch da, wo die letztere, wie an Händen und Füssen, durch vielen Gebrauch erhärtet, oder, wie an den Gelenken, durch scharfe Biegungen gebrochen wird, den Andeutungen dieser Härten, Schärfen und Brüche eine besondere Sorgfalt gewidmet; und weit entfernt, dass sie dem Ganzen zum Nachtheil gereichen, bilden sie durch die Feinheiten einer charakteristischen Durchführung sogar ein wesentliches Verdienst des Werkes. Fragen wir aber, auf welchem Wege diese erreicht wurde, so werden wir dem besonderen Gebrauche der technischen Mittel eine sehr bestimmte Bedeutung beilegen müssen. Das ganze Werk ist sorgfältig mit der Feile übergangen, manche Formen des Details sind dem Marmor blos mit diesem Instrumente eingeprägt, die schärfe-

ren Brüche und Falten sind als Linien vermittelst eines spitzen Eisens in ihrer ganzen Länge angegeben. Am Laokoon fehlen in dem Maasse, in welchem ihm die Anwendung dieser technischen Mittel fremd ist, auch diese Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der Form. Die Bearbeitung mit der Breite des Meissels wird immer die grösseren Flächen in eine Menge von kleineren zertheilen. Folgen aber diese der Natur des Muskels seiner Länge nach, so werden an den Gelenken, wo die Muskeln verschiedener Glieder mit ihren Spitzen sich begegnen, eben so die verschiedenen Meisselstriche als einzelne schmale Flächen auf einander stossen. Aus ihrer Vereinigung wird sich aber begreiflicher Weise schwerer eine einheitliche, fein geschwungene Linie bilden, als wenn diese selbstständig in einem fortlaufenden Zuge über diese schmalen Flächen hinweg gezogen und ihre Schärfe höchstens durch Feilen und Schleifen gemildert wird. Es mag materiell erscheinen, bei der Prüfung eines Werkes, wie der Laokoon ist, einen scheinbar so kleinlichen Maassstab anzulegen. Beginnen wir nun aber die Betrachtung von Neuem, so werden wir uns des Grundes bewusst werden, weshalb überall, wo Flächen durch mehr oder minder scharfe Linien zu begrenzen waren, eine gewisse Stumpfheit und Trockenheit herrscht, welche daraus entsteht, dass eben diesen Begrenzungen keine selbstständige Bedeutung beigelegt und deshalb der Strich des Meissels nirgends ins Feine verarbeitet ist. Wir werden uns ferner klar werden über die Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Flächen (der einzelnen Flächen nemlich im Gegensatze der sie umgrenzenden Linien, nicht der Massen im Allgemeinen). Wir sehen, wie der Künstler alles Andere der Darstellung der Muskeln als derjenigen Theile, welche den ganzen Mechanismus des Körpers in Bewegung setzen, aufgeopfert hat. Vor Allem sollen wir jeden Muskel in seiner besonderen Wirksamkeit erkennen; und in diesem Streben ist dem Künstler die gewählte Technik allerdings von wesentlichem Nutzen gewesen, da schon der Meisselstrich das aufmerksame Auge darüber zu belehren vermag, in welcher Richtung sich die Thätigkeit des Muskels äussert. Aber diese Deutlichkeit und Verständlichkeit ist doch nur ein erstes Erforderniss: wäre sie das einzige, so würde ein anatomisches Präparat noch besser diesem Zwecke entsprechen. Ja schon ein zu einseitiges Streben danach würde

einem Kunstwerke mehr zum Tadel als zum Lobe gereichen müssen, da es die einzelnen Theile auf Kosten des Ganzen bevorzugen, und trotz aller Deutlichkeit das Auge, welches eine Gesammtwirkung sucht, doch zuletzt durch zu viele Einzelnheiten verwirren würde. Denn welcher Art auch die Bewegung sei, in der Natur sehen wir selten einen Theil, einen Muskel in seiner Vereinzelung wirken: immer wird er zu mehreren anderen in naher Wechselbeziehung stehen und daher auch äusserlich sich mit ihnen einem grösseren Ganzen unterordnen. Selbst da aber, wo ein Muskel vor allen anderen bedeutend hervortritt, erscheint er wenigstens auf der Oberfläche nicht in völliger Absonderung. Immer ist er in der Natur noch mit einer Hülle, der Haut, umgeben, und ausserdem lagern zwischen dieser und den Muskeln fast überall mehr oder weniger bedeutende Fetttheile. Gerade diese aber sind es, welche stets das Einzelne zu grösseren Massen zusammenfassen, scharfe Uebergänge und Absätze vermitteln und uns so zuletzt die Wirksamkeit der einzelnen Muskeln mehr ahnen, als materiell erkennen lassen. Wo sie daher in einem Kunstwerke unberücksichtigt bleiben, wird es immer zum Nachtheile des Ganzen ausschlagen müssen. Dass es aber in der That beim Laokoon der Fall gewesen, werden wir nicht ableugnen dürfen. Sprechen wir es nur aus: trotz aller Meisterschaft, trotz der gewaltigen Anspannung aller Formen tritt uns doch in der Behandlung der Flächen und ihrer Verbindung eine gewisse Magerkeit und Trockenheit entgegen. Es fehlt die Weichheit, es fehlen die feineren Uebergänge, durch welche die Natur auch bei heftigen Bewegungen die Gegensätze im Einzelnen zu vermitteln nie unterlässt; wir sehen zu sehr Form neben Form, zu viele einzelne Formen und Flächen. Nur werden wir uns dieses Mangels an Befriedigung unseres Gefühles selten bewusst werden, da der Künstler es verstanden hat, die Kräfte unseres Geistes nach andern Richtungen hin durchaus in Anspruch zu nehmen. Denn unser Verstand bewundert trotzdem, ja vielleicht eben deshalb um so mehr den wunderbaren Mechanismus des menschlichen Körpers in seiner gewaltigsten Anspannung, und vielleicht nicht weniger den Künstler, welcher uns denselben mit solcher Meisterschaft, mit solcher Klarheit und Tiefe der Erkenntniss vor Augen führt. Eine Täuschung darüber, dass wir glauben, den Künstler zu bewun-

dern, wo uns vielleicht nur die Meisterschaft, die Virtuosität des Künstlers gefesselt hält, ist aber gerade bei einem Werke, wie der Laokoon, deshalb leicht möglich, weil wir uns der Meinung hinzugeben geneigt sind: der Künstler habe eben diese Art der Formengebung wählen müssen wegen des Gegenstandes der Darstellung. Denn sehen wir auch noch ganz von dem geistigen Charakter desselben ab, so zeigt sich allerdings selbst äusserlich schon das Wesen dieser Gruppe in starker Bewegung und Anstrengung selbst bei den körperlich noch nicht zu voller Reife entwickelten Knaben, in der höchsten Erregung und Anspannung aller Kräfte in dem vom Greisenalter noch nirgends gebrochenen Organismus des Vaters. Die feindliche Macht, gegen welche sich der Kampf richtet, ist eine so gewaltige, dass zu ihrer Ueberwindung die freieste, vollste Entwickelung aller Kräfte nothwendig wäre. Aber diese Freiheit ist keineswegs vorhanden: denn überall zeigen sich gerade die Werkzeuge des Kampfes gehemmt, recht eigentlich zusammengeschnürt, und eine auf einen einzigen Punkt concentrirte Kraftentwickelung ist geradezu unmöglich gemacht. Dadurch erhalten nothwendig alle Bewegungen etwas Gewaltsames; und es muss eine Menge von Einzelnheiten in der Gliederung der Theile an die Oberfläche treten, von deren Vorhandensein sich bei minder starker und gewaltsamer Bewegung kaum noch eine Spur zeigt. So könnte man versucht sein zu behaupten, dass hierin der Grund liege, weshalb der Laokoon mehr als fast irgend ein anderes Werk des Alterthums eine Fülle von einzelnen Formen zeigt, weshalb diese nicht übergangen werden konnten, ohne den gesammten Charakter des Werkes zu benachtheiligen. Ich leugne nicht, dass in dieser Beschaffenheit des Gegenstandes für die Künstler eine grosse Lockung lag, diejenige Art der Behandlung zu wählen, welcher sie gefolgt sind. Aber erinnern wir uns nur einmal der Werke älterer Künstler, eines Phidias, eines Myron. Sie mochten geringere wissenschaftliche Kenntnisse des menschlichen Körpers besitzen, als die Meister des Laokoon; aber ein feines Gefühl in ihrer Anschauung der Natur lehrte sie überall, in der Ruhe, wie in der höchsten Erregung, das Einzelne nur als Theil grösserer zu einem gemeinsamen Organismus vereinigter Massen und diesem untergeordnet zu fassen. Und so erscheint ein Torso des Phidias in behaglicher Ruhe, und obwohl manche Muskeln

nur wie mit einem leisen Hauche angedeutet sind, doch zuletzt zu einer grösseren, intensiveren Kraftentwickelung befähigt, als ein Laokoon, an welchem uns die Künstler zwar das ganze Gewebe wirkender Kräfte deutlich und offen darlegen, aber einer jeden derselben für sich eine zu selbstständige Bedeutung ertheilen, als dass dadurch nicht nothwendig der Eindruck des Zusammenwirkens aller zu einem Zwecke geschwächt erscheinen müsste. So sehr wir nun auch die Kenntniss bewundern, welche sich in der Behandlung jeder Form ausspricht, so ist doch, wie gesagt, diese Bewunderung mehr Sache des Verstandes, als des Gefühls, und bezieht sich mehr auf den Künstler, welcher diese Kenntniss zeigt, als auf das Object, an welchem sie gezeigt wird.

Von den einzelnen Formen wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der ganzen Gruppe. Sie erscheint in ihren verschiedenen Bestandtheilen, dem Vater, den Söhnen und den Schlangen, rund und abgeschlossen, aus einem Stücke, und darauf zielt gewiss auch der Ausdruck des Plinius: ex uno lapide, wenn er auch wörtlich nicht richtig gewählt ist. Er spricht damit nur aus, was so viele Beschauer von seiner bis auf unsere Zeit beim Anblicke der Gruppe als besonders staunenswerth zu bewundern pflegen. Aber gerade, dass sich diese Art der Bewunderung so vielen, und nicht am wenigsten den ungebildeten Betrachtern aufdrängt, wird vielleicht bei dem vorsichtigen Beurtheiler einen Zweifel erregen, ob nicht darin eben so wohl ein Tadel, als ein Lob für das Werk liegen könne. Denn wiederum ist es die Person des Künstlers, welche sich in den Vordergrund drängt und uns an die Schwierigkeiten mahnt, welche er durch seine Meisterschaft überwunden hat. Das höchste Lob eines wahren Kunstwerkes wird aber immer das sein, dass es uns die Person des Künstlers gänzlich vergessen lässt und sich uns als eine freie Schöpfung darstellt, als eine Idee, welche sich aus sich selbst heraus, nach einer inneren Nothwendigkeit mit einem Körper bekleidet hat, also gleichsam als etwas Gewordenes, nicht etwas Gemachtes. Von diesem Standpunkte aus sind wir aber bei historischer Betrachtung auch die Gruppe des Laokoon zu untersuchen verpflichtet.

Gruppen, mehrere Figuren oder ganze Figurenreihen zu einem grösseren Ganzen vereinigt, sind in den früheren Perioden

der Kunst nichts seltenes: wir finden sie namentlich als Schmuck der Tempelgiebel oder als grössere Weihgeschenke. Die einzelnen Figuren erscheinen hier äusserlich von einander getrennt, aber nicht selbstständig, sondern sind stets der Haupthandlung untergeordnet; und selbst eng vereinigte kleinere Gruppen, wie die Frauen im Giebel des Parthenon, der Paedagog mit dem Knaben unter den Niobiden, erhalten doch ihre volle Geltung erst im Zusammenhange des Ganzen. Die Schönheit dieses Ganzen aber offenbart sich zuerst in der Disposition der Figuren. — Von solchen Gruppen unterscheiden sich nun wesentlich diejenigen, welche auch materiell eine abgeschlossene Einheit bilden. Denn während in jenen alle Momente der Handlung in ihrer Breite dargelegt, ausgeführt und durch Nebenfiguren motivirt werden können, concentrirt sich in diesen die ganze Handlung in einem möglichst geringen Raume. Die Schönheit solcher Gruppen beruht also im strengsten Wortsinne vornehmlich auf der Composition der Theile. Die Schwierigkeiten derselben wachsen aber mit der Zahl der zu verbindenden Theile in geometrischer Proportion. Während bei zwei Figuren eine und dieselbe Handlung sich oft in sehr verschiedener Weise als künstlerische Einheit erfassen lässt, wird bei drei Figuren die blosse Nothwendigkeit eines äusseren Gleichgewichtes weit geringere Wahl übrig lassen. In der Gruppe des Laokoon nun gesellen sich zu den drei menschlichen Figuren noch die beiden Schlangen, und obwohl sie der Masse nach den Menschen untergeordnet sind, so treten sie doch in der Handlung mit ihnen vollkommen gleich berechtigt auf. Das zu lösende Problem ist also hier von der complicirtesten Art, die Handlung eine der aussergewöhnlichsten, wie sie fast nur im Bereiche der Möglichkeit, kaum der Wahrscheinlichkeit liegt. Von einer Beobachtung derselben in der Wirklichkeit kann also nicht die Rede sein. Auch ein einziger, lebendig erfasster genialer Gedanke reicht für die Schöpfung eines aus solchen Momenten gebildeten Werkes kaum hin, höchstens für einen ersten Entwurf in unbestimmten Umrissen. Die Künstler arbeiteten vielmehr, nach dem Ausdrucke des Plinius de consilii sententia, mit der feinsten, allseitigsten Berechnung und Ueberlegung. Wie bei den Formen die Deutlichkeit, so war es auch hier wieder die erste Aufgabe, die einzelnen Glieder der Gruppe übersichtlich zu ordnen, sie nir-

gends unter einander in Verwirrung gerathen zu lassen. Die Künstler hielten also die Figuren möglichst getrennt von einander; fast nirgends berühren sie sich, nirgends kreuzen sie sich in ihren Bewegungen. Eben so sind die beiden Schlangen streng von einander gesondert: die eine entwickelt ihre Thätigkeit an dem unteren, die andere an dem oberen Theile der Gruppe. Durch ihre Windungen aber verflechten sie die lose neben einander gestellten Figuren zu einem unlösbaren Ganzen. Welcker [1]) hat deshalb über sie Folgendes bemerkt: „Es zeigt sich auch, dass die zwiefache gleichsam vorsichtige Umschnürung eines jeden von beiden Kindern um Arm und Bein nicht allein der Mannigfaltigkeit künstlich verwickelter Bewegungen der Schlangenleiber dient oder blos die Furchtbarkeit ihrer unentfliehbaren Verstrickungen verstärkt, sondern sie geben sich dadurch ausdrucksvoll als die Boten des Richters zu erkennen, welche wissen, was sie wollen." Das Berechnende, welches hier den Schlangen selbst beigelegt wird, dürfen wir aber vielleicht mit eben so grossem Rechte auch als eine Eigenschaft der Künstler geltend machen, welche durch dieselbe die Schlangen so kunstreich und, von einem einfachen Gedanken ausgehend, mit vollster Klarheit anordneten. Der Stamm der Körper, in welchem sich die Kräfte bilden, nemlich Brust und Leib, ist bei allen drei Figuren noch frei von den Schlangen: die Umschnürung dieser Theile würde der Phantasie des Beschauers keinen Spielraum übrig lassen; der Anblick vollkommener Hülflosigkeit würde uns abstossen. Deshalb sind überall nur die Werkzeuge der Kraftäusserung gehemmt und gebunden, und obwohl wir erkennen, dass keiner mehr den Umschlingungen der Schlangen entgehen wird, so bleibt doch unsere Theilnahme lebendig, weil wir nicht die Kraft selbst vernichtet, sondern nur die Möglichkeit einer wirksamen Aeusserung derselben unterbrochen sehen: löste plötzlich eine unerwartete, etwa göttliche Hülfe die Umstrikkungen, so würden die jetzt Hülflosen sofort in ihrer früheren Kraft wieder dastehen. Zugleich aber wird, wie Göthe in seiner noch öfter zu erwähnenden Analyse der Gruppe (in den Propylaeen) bemerkt, „durch dieses Mittel der Lähmung bei

1) Alt. Denkm. I, S. 327.

der grossen Bewegung über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet." Denn die Schlangen, wie sie die freie Bewegung der Figuren hemmen, halten zugleich auch die ganze Gruppe in einer Weise zusammen, dass kein Theil aus den Grenzen der Composition herauszutreten auch nur die Möglichkeit hätte. Das Verdienst dieser gesammten Anordnung ist wahrlich kein geringes, und die Künstler verdienen dafür die vollste Bewunderung. Aber freilich sind es immer wieder die Künstler, welche wir bei dem Anblicke des Werkes nicht vergessen können. Es wird uns keineswegs die Ueberzeugung gegeben, dass dieses als etwas Fertiges, Abgerundetes mit einem Male der Phantasie des Künstlers entsprungen sei; alles ist, wenn auch mit höchster Kunst, angeordnet, auf bestimmte Zwecke berechnet. Dass aber dieses Urtheil in der That nicht zu hart sei, wird sich noch mehr bestätigen, wenn wir darauf hinweisen, wie gering die eigentlich künstlerischen Beziehungen unter den einzelnen Figuren sind. Denn sehen wir von dem einzigen Blicke des älteren Sohnes nach dem Vater ab, so finden wir, dass jeder für sich, von den andern gänzlich unabhängig handelt: bei der Gemeinsamkeit der Gefahr auch keine Spur gemeinsamer Abwehr. Dass tiefere Bezüge anderer Art wirklich vorhanden seien, soll dadurch keineswegs geleugnet werden. Vielmehr wollen wir hier die Schilderung aufnehmen, welche Göthe von dem Verhältnisse der drei menschlichen Figuren entworfen hat: „Der jüngere strebt unmächtig, er ist geängstigt, aber nicht verletzt (letzteres kann zweifelhaft bleiben; auf jeden Fall steht sein Untergang am sichersten bevor); der Vater strebt mächtig, aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor. Er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung, noch Schmerz; er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters; er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fusse abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge, Theilnehmer bei der That, und das Werk ist abgeschlossen." Allein auch diese Schilderung, wenn sie, wie ich es gern glaube, den Gedanken der Künstler richtig wiedergiebt, weist uns von Neuem auf ein feines Abwägen und Berechnen hin, zeigt

uns eine durch Abstraction gewonnene Stufenleiter, eine Scheidung nach Begriffen, wie sie in der lebendigen Bewegung der wirklichen Handlung sich wohl nie wird nachweisen lassen.

Ich habe absichtlich bis jetzt von den Köpfen der Figuren geschwiegen, obwohl natürlich ihr Ausdruck dem ganzen geistigen Charakter des Werkes, so zu sagen, erst das Siegel aufdrückt. Ueber technische und formelle Behandlung genügen wenige Bemerkungen. Denn erinnern wir uns an die Masse und das starke Hervortreten der Einzelnheiten an dem übrigen Körper, so ergiebt es sich schon von selbst, dass damit ein in wenigen grossen und einfachen Formen behandelter Kopf durchaus nicht in Einklang zu bringen sein würde. Wenn daher in der älteren Zeit eine vorwiegende Sorgfalt auf die Darstellung der Grundformen des Schädels verwendet wurde, so gewinnen dagegen hier die fleischigen Theile eine erhöhte Bedeutung. In geringerem Maasse zeigt sich dies selbst schon an den beiden Knaben, namentlich den Augenbrauen und dem Munde, obwohl die geringe Entwickelung des übrigen Körpers auch hier noch ziemlich enge Grenzen einzuhalten erlaubte. Namentlich aber erscheint an dem Vater die gewaltige Anspannung aller Muskeln des übrigen Körpers auch im Kopfe bis in die kleinsten Theile fortgebildet; ja man kann sagen, dass in Folge davon selbst das Haar eine eigenthümliche Behandlung erfahren hat: nirgends hält es in grösseren Massen zusammen, sondern theilt sich, am Haupte sowohl als am Barte, in eine Menge kleiner zerrissener Partien. Eben so sind im Gesicht alle grösseren Flächen, wie Stirn und Wangen, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen, und die Anspannung derselben ist an einigen Stellen so gewaltig, dass es unmöglich wird, sich von den darunter liegenden festen Theilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft zu geben. Wem das eben Gesagte zu stark erscheinen sollte, der mag sich durch eine Betrachtung der Gruppe bei Fackelschein von der Richtigkeit überzeugen. Bei einer Stärke der Beleuchtung, welche die Gruppe in ihrer Gesammtheit in das vortheilhafteste Licht setzt, tritt uns diese Zerrissenheit mit solcher Bestimmtheit entgegen, dass niemand sie wird leugnen können, und doch wird sie durch das besondere Licht nicht etwa an sich verstärkt, sondern nur durch die Abgeschlossenheit, welche ein Abschweifen des Auges verhindert,

selbst für den minder geübten Blick fasslicher. Setzen wir dagegen den Kopf in die grellste Beleuchtung, so wird sich plötzlich zu unserem Erstaunen eine plastische Ruhe jener Art zeigen, wie wir sie sonst als das Kennzeichen griechischer Kunstschöpfungen älterer Zeit hinzustellen gewohnt sind. In diesem Lichte verschwinden aber die meisten der wirklich im Marmor ausgedrückten Einzelnheiten, sie werden vom Lichte gewissermassen aufgezehrt, und es bleiben dem Auge nur die einfachsten und wesentlichsten Grundformen erkennbar.

Wenn nun die ursprüngliche, allgemein geistige Anlage des Menschen, *τὸ ἓν καὶ μέγα ἦθος* nach Aristoteles, sich vorzugsweise in den festen, unveränderlichen Theilen des Kopfes, in der Schädelbildung ausspricht, so muss die detaillirte Ausführung von Formen, welche nur in der höchsten Anspannung des gesammten Organismus zur Erscheinung kommen, mit Nothwendigkeit zu einer der ethischen entgegengesetzten Darstellungsweise führen. Und so ist denn in der That der Ausdruck dieses Kopfes auf das höchste Pathos berechnet, ein Pathos der heftigsten, momentansten Art. Die Natur des dargestellten Gegenstandes scheint ein solches zu verlangen. Bis zu welchen Grenzen aber dieses überhaupt in der Kunst zulässig sei, wie sich zu diesen Grenzen der Ausdruck des Laokoon verhalte, darüber sind die Meinungen selbst der ausgezeichnetsten Beurtheiler fortwährend schwankend gewesen, so sehr auch der Grundton fast aller Urtheile hinsichtlich des Laokoon der einer grossen Bewunderung gewesen ist. Allein wenn wir nun finden, dass diese Bewunderung bei verschiedenen auf fast Widersprechendes gerichtet ist, sollen wir dann noch in dieselbe unbedingt einstimmen? Bliebe die Wahl nur zwischen zwei Extremen, zwischen unbedingter Bewunderung und unbedingter Verdammung, so würde ich allerdings lieber die Rolle des Anklägers, als die des Vertheidigers übernehmen. Doch werden wir zuletzt erkennen, dass uns noch ein Mittelweg übrig bleibt, nemlich die Beurtheilung von einem relativen, dem historischen Standpunkte aus.

Ein Theil der Lobsprüche ist mehr negativer Art und bezieht sich auf die Grenzen der Kunst, welche zu überschreiten die Künstler durch den Gegenstand in Gefahr gerathen mussten, dadurch nemlich, dass sie den Schmerz wegen seiner Hef-

tigkeit, und weil er in seinen nächsten Motiven ein körperlicher war, auch rein als einen solchen erfassen konnten, ohne Rücksicht auf den geistigen Adel, welchen Laokoon wegen seiner edeln Abkunft und als Priester nicht verleugnen durfte. Es ist viel darüber gestritten worden, ob Laokoon schreie oder nicht. So viel ist gewiss, dass der Mund geöffnet ist, um deutliche, vernehmliche Schmerzenslaute auszustossen; aber eben so gewiss ist es, dass es nicht wilde, regellose Töne sind, er sich nicht maasslosem Geschrei hingiebt. Die Künstler haben hier die richtige Grenze gefunden: Laokoon beherrscht noch seinen Schmerz durch moralische Kraft in soweit, dass der Ausdruck desselben nur das geringste Maass scheint, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlangt. Man nehme ihm diese Kraft, und sofort würde der Ausdruck mit der Handlung in offenem Widerspruche stehen. Ohne sie würde auch der ganze Widerstand aufhören müssen, welchen Laokoon den feindlichen Mächten noch leistet. Man werfe zur Vergleichung nur einen Blick auf den jüngsten der Knaben. Sein weit geöffneter Mund zeigt deutlich, dass er wirklich schreit; aber er erscheint auch durchaus hülflos. Die leise Abwehr, welche er mit der linken Hand versucht, kann man nicht mehr Widerstand nennen, sie ist fast nur eine instinktmässige, mechanische Bewegung. Aber bei dem schwachen Knaben fordert man auch nicht die Selbstbeherrschung des Vaters; er erregt Theilnahme und Mitleid durch seine Schwäche, und wir nehmen also keinen Anstoss, wenn er dem Schmerz und der Angst freien Lauf lässt. Von dem Vorwurf indessen, dass hier, wenn auch nicht die poetische, doch die künstlerische Schönheit in gewisser Weise verletzt sei, werden wir die Künstler nicht völlig freisprechen können und höchstens nur zu ihrer Entschuldigung anführen dürfen, dass wir, indem sich das Interesse hauptsächlich dem Vater zuwendet, diesen kleinen Mangel leicht übersehen, zumal da er sich durch die Verkürzung, in welcher der Kopf erscheint, dem Auge weniger empfindlich darstellt. — Doch wir kehren zum Vater zurück; und obwohl wir zugeben, dass sein Schmerz von moralischer Kraft beherrscht wird, müssen wir ihn doch als zu einem so hohen Grade gesteigert anerkennen, dass die Frage erlaubt ist, ob sich neben oder in ihm noch der besondere Ausdruck anderer, mehr geistiger Empfindungen bestimmt

unterscheiden lasse. „Fern sei es von mir, dass ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, dass ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, dass ich das Streben und Leiden einer grossen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, dass mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsten Stufe dargestellt sei, nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über." So Göthe. Seine letzte Warnung aber möchte ich namentlich in der Richtung beherzigt sehen, dass man nicht versuche, den Ausdruck zu zergliedern oder, schärfer ausgedrückt, zu zerspalten, um etwa in dem einen Zuge den physischen, in dem andern irgend einen geistigen Schmerz bestimmter Art nachweisen zu wollen. Der körperliche Schmerz ist so gewaltig, dass er sich über das Ganze bis in die kleinsten Theile verbreitet. Dass er uns nicht einzig als ein solcher erscheint, liegt allein darin, dass das Object, an welchem er sich äussert, zu jeder edeln Empfindung befähigt ist, dass dieser geistige Adel als die Basis aller Empfindungen überall noch durchschimmert. Wer mehr als dieses zu erkennen glaubt, dem rathen wir, einmal den Kopf, etwa im Gypsabguss, ganz von der Gruppe getrennt zu betrachten und diese, so viel wie möglich, ganz zu vergessen: er wird sicherlich darauf verzichten, das Einzelne des Ausdrucks nach bestimmten Richtungen nachweisen zu wollen; ja er wird kaum im Stande sein, die Wirkung, welche der Kopf beim Anblicke der ganzen Gruppe hervorgebracht, sich überhaupt nur wieder deutlich zu vergegenwärtigen: so sehr ist dieser vom Ganzen abhängig und eben nur im Zusammenhange mit den äusserlichen körperlichen Motiven der Handlung verständlich, weil er zuerst und zumeist nur ein Ausfluss dieser Motive ist.

Diese Beobachtung liefert uns zugleich den Beweis für einen anderen wichtigen Punkt, dafür nemlich, dass der Ausdruck des Kopfes nur der eines einzelnen Momentes ist. Von ihm gilt besonders, was Göthe von der ganzen Gruppe sagt: „Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen davor;

man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bei der Fackel sieht." Die Schilderung ist richtig. Doch dürfen wir deshalb noch nicht unbedingt in die Bewunderung über das einstimmen, was geschildert wird? „Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, dass sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, dass sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, dass mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut." Diese Worte hat Lessing (Laok. Kap. III) zwar nur in Hinsicht auf Arten des Ausdruckes geschrieben, welche noch vorübergehender sind, als die des Laokoon, wie Lachen, Schreien; und er hat sie geschrieben zur Vertheidigung des Laokoon. Doch aber erleiden sie in einigermassen ermässigter Weise ihre Anwendung auch auf seinen Ausdruck. Ekeln und grauen zwar wird uns vor dem Laokoon nicht. Aber schwächer wird gewiss der Eindruck bei längerem Beschauen, als wenn wir uns nach Göthe's Weise mit dem Anblicke gewissermassen überraschen. Ich berufe mich dabei z. B. auf das Urtheil Danneckers, welcher bekannte, dass er den Laokoon nie lange habe beschauen können, dass, wenn er ein anderes schönes Werk neben ihm gesehen, sich sein Auge unwillkürlich von ihm weggewendet habe [1]).

Ich habe hier absichtlich öfter die Urtheile Anderer angeführt; sie zeigen, wie die Ansichten schwanken und sich zuweilen scheinbar und sogar wirklich widersprechen. Schon das wird mich entschuldigen, wenn ich, anstatt in die mannigfaltigen Lobsprüche einzustimmen, zunächst versucht habe, die einzelnen Erscheinungen, welche sich an dem Werke zeigen, in ihrer Wesenheit zu erkennen und in voller Schärfe

1) Amalth. III, S. 4.

hinzustellen. Wir sind jetzt am Ende dieser Analyse; und werden nun um so eher im Stande sein, das Einzelne zu einem Gesammturtheile zusammenzufassen und dem Werke in der Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst eine bestimmtere Stelle anzuweisen. Schon in der bisherigen Erörterung mussten wir zuweilen einen Seitenblick auf frühere Perioden der Kunst werfen, und ich will es nicht leugnen, dass fortwährend eine stillschweigende Rücksicht auf diese zur Vorsicht gemahnt und die Aufmerksamkeit geschärft hat. Was die Zeit des Phidias geleistet, ist als das Höchste, was überhaupt die Kunst erreicht, allgemein anerkannt. Diese Erkenntniss bildet also den festen, unverrückbaren Punkt, nach welchem sich das Urtheil über alles Frühere und Spätere bestimmen muss. Wenn dieses dadurch freilich in einem minder günstigen Lichte und weniger vollkommen erscheint, so wird doch auf diese Weise unser Urtheil minderen Schwankungen ausgesetzt sein, und wir dürfen, was sich uns als vorzüglich innerhalb gewisser Grenzen bewährt, mit um so ruhigerem Bewusstsein und um so freudiger anerkennen.

Die ganze Entwickelung der griechischen Kunst von der Zeit des Phidias abwärts besteht in einer Erweiterung der damals festgestellten Grenzen, welche von einem Mittelpunkte ausgehend nach verschiedenen Richtungen und selbst nach entgegengesetzten Endpunkten zustrebte. Was wir nun am Laokoon beobachtet haben, ist nichts, als ein weiterer consequenter Schritt auf dieser Bahn, freilich nicht ein Schritt aufwärts, sondern abwärts. Allein dies lag in der Natur der Dinge. Denn hatte man einmal angefangen, seinen Ruhm in ein Ueberbieten des Vorhergehenden zu setzen, so blieb den Nachfolgenden kaum etwas anderes übrig, als ihr Glück auf demselben Wege so lange zu versuchen, bis man am Ziele des Möglichen angelangt war, und nothwendig eine Reaction eintreten musste. Neues wird stets wenigstens die grosse Masse überraschen und anziehen, und um so mehr da, wo Maassvolles Gewaltigerem Platz macht. Eine solche Potenzirung, vielleicht die höchste der griechischen Kunst, spricht sich in allen Theilen des Laokoon aus, und es ist daher kein Wunder, wenn ein Beurtheiler von so geringem künstlerischen Gefühle, wie Plinius, gerade dieses Werk für das Höchste erklären will, was die Kunst geleistet. Die ausübenden Künst-

ler der besten römischen Zeit scheinen anders gefühlt zu haben. Denn, wie mich dünkt, zeigt sich gerade deshalb, weil in diesem und ähnlichen Werken die Grenze des Möglichen erreicht war, sofort mit dem Uebersiedeln der griechischen Kunst nach Rom eine umfangreiche, aber in vieler Hinsicht völlig naturgemässe Reaction.

In der Technik hatten gewiss die Früheren durch lange Uebung geleistet, was selbst der verfeinertste Kunstgeschmack zu fordern vermochte. Dennoch gelang es den rhodischen Künstlern, ihre Vorgänger noch zu überbieten, dadurch dass sie die Kunst der Technik zu derjenigen Virtuosität ausbildeten, welche eine bestimmte Wirkung gerade durch Beschränkung auf wenige Mittel, aber durch eine um so sicherere Handhabung derselben zu erreichen weiss. Auf diese Weise aber geschieht es, dass die Technik, während sie früher nie aufgehört hatte, Mittel zu höheren Zwecken zu sein, jetzt Ansprüche auf selbstständige Geltung erheben muss, welche dem echten Kunstwerke fremd sind. Ebenso verhält es sich mit der Behandlung der Form. Noch Aristoteles scheint keinen bestimmten Begriff von der Natur des Muskels gehabt zu haben, er spricht von Fleisch im Allgemeinen. Am Laokoon erscheinen die Muskeln zum Theil so scharf geschieden, so in ihrer Vereinzelung wirkend, dass zu solcher Darstellung blosse Beobachtung der lebendigen Natur nicht mehr genügen konnte, sondern ein bestimmtes Wissen nöthig wurde; und es ist daher gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, dass gerade in der Diadochenzeit, in welche wir den Laokoon setzen, das eigentlich anatomische Studium des menschlichen Körpers beginnt [1]). In einer Epoche der Gelehrsamkeit, wie die alexandrinische war, konnte natürlich eine gelehrte Behandlung des menschlichen Körpers in der Kunst ihre Wirkung nicht verfehlen. — In der Gruppirung lässt sich das Streben nicht verkennen, möglichst viele Motive in einen kleinen Raum, in eine eng geschlossene Einheit zusammenzudrängen. Die frühere mehr epische Auffassung, welche alles Einzelne klar auseinander zu legen sucht, weicht der dramatischen, in welcher die ganze Handlung, wie sie sich entwickelt hat und noch ferner entwickeln soll, in einen

1) C. F. Hermann Stud. d. griech. Künstl. S. 34.

einzigen bedeutsamen Moment concentrirt erscheint. Und so ist denn auch, wie Welcker sehr schön nachgewiesen hat, die Auffassung des Gegenstandes derjenigen entsprechend, welche in der Tragödie, und zwar von Sophokles ausgebildet vorlag. Der geistige Ausdruck aber ist durchdrungen vom höchsten Pathos, von einem Pathos, welches nicht in der inneren Natur der dargestellten Person begründet und daher dauernd ist, auch nicht, etwa wie bei der Niobe, sich rein als den Schmerz der Seele offenbart, sondern zunächst und hauptsächlich nur durch den einen flüchtigen Moment der Handlung mit aller ihrer körperlichen Anspannung verständlich erscheint.

Wenn wir nun in dieser Steigerung nach allen Richtungen hin nicht einen Fortschritt zu erkennen vermochten, welcher überall zum Frommen der wahren Kunst ausgeschlagen wäre, so müssen wir dagegen zugestehen, dass die Künstler einer Menge von Gefahren, welchen sie auf ihrer Bahn begegnen mussten, noch glücklich entgangen, nirgends in ganz willkürliche Satzungen und extreme Richtungen verfallen sind. So sehr wir auch oft finden, dass die Künstler uns an ihre Meisterschaft zu erinnern streben, so haben sie doch stets versucht, uns dieses Streben als in der Natur ihres Werkes begründet, als dadurch erst hervorgerufen zu zeigen; wir werden nirgends sagen können, dass sie auf Kosten des Kunstwerkes Kunststücke versucht haben. Die Meisterschaft der Technik scheint nothwendig zur Darstellung der Form; die Meisterschaft in Behandlung der Form wiederum nothwendig zur Darstellung der Bewegung. Die kunstreiche Verflechtung aller Bewegungen schliesst nicht nur für das äussere Auge die ganze Gruppe zu einer Einheit zusammen, sie zeigt auch die Sicherheit des Wirkens der von den Göttern zur Strafe abgesandten Werkzeuge. Ueber dem Ganzen ist aber trotz aller körperlichen Anstrengung, trotz alles körperlichen Leidens eine gewisse geistige Ruhe und milde Wehmuth ausgegossen; und, Alles in Allem genommen, verdienen „bei der niedrigeren Nachwelt, die nichts vermögend ist hervorzubringen, was diesem Werke nur entfernter Weise könnte verglichen werden", wie Winckelmann sagt, die Künstler des Laokoon die höchste Bewunderung. Stehen sie auch an reiner poetischer Schöpfungskraft, an Unmittelbarkeit der künstleri-

schen Auffassung den Meistern älterer Zeit entschieden nach, so wird doch der Mangel dieser Eigenschaften, wenn auch nicht durchaus gehoben, doch bedeutend gemildert durch ein gewaltiges, auf den umfassendsten Studien beruhendes künstlerisches Wissen. Auf der Anerkennung dieser Eigenschaft beruht aber in letzter Instanz auch die Entscheidung über die Entstehungszeit der Gruppe. Sie erklärt sich nicht nur in der Zeit der Diadochen, sondern sie erscheint geradezu als das naturgemässe, nothwendige Resultat, als die Frucht aller früheren Entwickelungsstufen. In der römischen Kaiserzeit würde sie eine Anomalie, wenn nicht geradezu unerklärlich sein. Wer die Gruppe in diese späte Zeit versetzen will, dem liegt es ob, diese Schwierigkeit zu lösen und thatsächlich nachzuweisen, dass damals wenigstens Aehnliches in Technik, in Form, in Composition und Erfindung geleistet worden ist. Halten wir uns zunächst an dasjenige, was, wie wir später sehen werden, uns die Künstlergeschichte lehrt, so lässt sich kühn die Behauptung wagen, dass etwas Aehnliches damals nicht einmal versucht worden ist. Dagegen hat uns das Geschick, welches uns hinsichtlich der positiven Zeugnisse über die Zeit des Laokoon so kärglich bedacht hat, noch ein anderes Werk der rhodischen Schule in der alexandrinischen Epoche erhalten, welches als demselben Geiste, derselben Kunstrichtung entsprossen anerkannt werden muss und daher als eine schlagende Analogie auch für die Erörterungen über den Laokoon von hoher Wichtigkeit ist, nemlich die unter dem Namen des farnesischen Stiers bekannte Marmorgruppe im Museum von Neapel. Plinius [1]) führt sie unter den Werken im Besitze des Asinius Pollio mit folgenden Worten an: „Zethos und Amphion und Dirke und der Stier nebst dem Lamm aus demselben Blocke, von Rhodos nach Rom versetzte Werke des Apollonios und Tauriskos." Hier ist also die Frage nach der etwaigen Entstehung des Werkes in der römischen Zeit von vorn herein abgeschnitten: denn es befand sich bereits in der augusteischen Epoche in Rom, nachdem es schon früher in Rhodos aufgestellt gewesen war.

Es würde gewiss lehrreich sein, die Analogie des Stieres mit dem Laokoon bis in die Einzelnheiten der Technik und der

1) 36, 34.

formellen Behandlung zu verfolgen. Doch würde dazu eine wiederholte Prüfung des Werkes selbst nöthig sein. Winckelmann, der hierauf noch am meisten eingeht[1]), lobt Einzelnes sehr, die grosse Freiheit und Fertigkeit des Meissels in Nebensachen, wie der Cista, die Antiope und die sitzende Nebenfigur, deren Kopf er dem Styl nach mit dem der Söhne des Laokoon vergleicht. Ganz damit übereinstimmend lautete das von Winckelmann durchaus unabhängige Urtheil eines mit feinem Kunstsinn begabten Freundes, welcher, anfangs durch die vielfachen Restaurationen etwas abgestossen, doch später seine Ansicht dahin aussprach, dass in den erhaltenen Theilen, wie namentlich dem sitzenden Knaben, die Gruppe in Hinsicht auf Durchführung sich mit dem Besten messen könne, was wir in dieser Gattung griechischer Sculptur besitzen. — Blicken wir jetzt auf Gruppirung und Composition des Ganzen, so verräth sich die Analogie mit dem Laokoon schon in der Weise, wie Plinius beide Gruppen erwähnt: das Auffallendste ist ihm beide Male die Meisterschaft, mit welcher viele und schwierige Probleme gelöst und zu einer künstlerischen Einheit verarbeitet sind. Was wir daher über dieses Lob und das Verdienst, durch welches es hervorgerufen ward, bei Gelegenheit des Laokoon bemerkt haben, erleidet seine Anwendung auch auf den Stier, und zwar in mancher Beziehung bei diesem in noch verstärkter Weise. Denn die Elemente der Composition sind hier noch zahlreicher, die Handlung in ihren verschiedenen Motiven noch complicirter; und während die Künstler des Laokoon einen Theil der Schwierigkeiten dadurch zu beseitigen vermochten, dass sie ihr Werk nur für die Betrachtung von einer Seite, die Vorderansicht, berechneten, erscheint die Gruppe des Stiers bestimmt von allen Seiten gesehen zu werden, so vielleicht, dass sie ursprünglich auf einem öffentlichen Platze aufgestellt war, wo sie rings umgangen werden konnte. So schön zusammengeschlossen, wie der Laokoon, erscheint sie freilich nicht; und wir dürfen nicht ganz ableugnen, dass die Künstler hin und wieder zu kleinen Kunstgriffen ihre Zuflucht genommen haben, um gewisse Lücken der Composition wenigstens dem äusseren Auge zu verbergen. Die Anordnung der Basis mit ihren Unebenheiten und ihrem vielfältigen Beiwerk,

1) Werke VI, 1, S. 131.

von welcher die Künstler ganz besonderen Nutzen für die Aufstellung der verschiedenen Figuren gezogen haben, ist zwar von Welcker in seinem schönen Aufsatze über den Stier[1]) durch die Hinweisung auf die Localität, den felsigen Gipfel des Kithaeron, und auf die Zeit der Handlung, ein Dionysisches Fest, hinreichend erklärt und gerechtfertigt; ja wir müssen danach den Gedanken, welcher dieselbe eingab, einen durchaus glücklichen nennen. In den Einzelnheiten jedoch würde eine keineswegs misgünstige, sondern nur einigermassen strenge Kritik Manches nachzuweisen im Stande sein, worin wir einen Mangel jenes Maasshaltens, jener Entsagung der älteren Kunst erblicken müssen, welche sich durchaus auf das für die dargestellte Handlung Nothwendige beschränkt. Auch der vielfache Anstoss, den man von den verschiedensten Seiten an der Figur der Antiope genommen hat, scheint in künstlerischer Hinsicht nicht völlig unbegründet. Ihre Gegenwart mag zur vollständigen Darlegung der Motive, welche die Handlung bedingen, nothwendig erscheinen, sie mag ferner dem einen künstlerischen Zwecke entsprechen, der Mehrzahl der Figuren auf der vorderen Seite der Gruppe gegenüber eine Art Gleichgewicht herzustellen; mit dem dargestellten Moment der Handlung dagegen steht sie nur in der lockersten Verbindung, und ihre Rolle geht kaum über die eines unbetheiligten Zuschauers hinaus. Die Hauptaufmerksamkeit richteten offenbar die Künstler auf die Figuren der beiden Söhne, der Dirke und des Stieres, und wenn auch hier manche Linien sich dem Ganzen weniger günstig einfügen sollten, so werden wir dies zumeist als durch die modernen Restaurationen verschuldet betrachten dürfen. Ueber den Anblick des Ganzen können wir nur Welcker beistimmen, wenn er (S. 352) sagt: „Die Gruppe des Stiers überschreitet eigentlich die Grenzen der Sculptur; denn auf den ersten Blick macht sie immer zuerst den Eindruck einer verworrenen aufgehäuften Masse, und gleicht einem kleinen auf seiner viereckten Basis errichteten Thurm oder Kegel. Aber bewundernswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkt aus, den man im Herumgehen einnehmen mag, nur wohl zusammengehende Linien darbietet, und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein

1) Alt. Denkm. I, S. 362.

Ganzes macht, das man für eine selbstständige Composition nehmen möchte."

Ich kann nicht umhin, auch in dem Folgendem fast nichts als Welckers eigene Worte anzuführen, da ich mich doch in der ganzen Auffassung diesem meinem Lehrer anschliessen muss. Die Seele der Erfindung nun in diesem Werke der höchsten Virtuosität setzt er in die Wahl des prägnanten Moments, welcher den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt. Wir erkennen in der Gruppe mehr, als was das äussere Auge sieht, nicht bloss die Vorbereitung zur rächenden That, sondern eigentlich schon die That selbst. „Es ist wie eine Mine, die im Losgehn begriffen ist: mit grösster Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefasst, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Contrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Bilde Leben und Energie in wunderbarem Maasse. Und es ist in dieser gewissermassen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwickelung selbst eine gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben. Denn das Höchste in einer gewissen Richtung lässt sich oft nicht erreichen, ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete Rücksicht hintanzusetzen" (S. 357). War nun der dargestellte Moment sicherlich der fruchtbarste, welcher für die Composition gewählt werden konnte, indem er in allen Theilen den Moment vor der höchsten Anspannung, nirgends ein Nachlassen oder einen Abschluss zeigt, so war auch in Hinsicht auf den geistigen Inhalt eine Steigerung nicht wohl möglich. Ich erkenne gern mit Welcker den Unterschied zwischen unserer Auffassung moralischer Begriffe und „dem Sinne eines harten, gegen Frevel unbarmherzigen, in der Rache grausamen Alterthums, das den Sohn nur pries, dem es an Muth und Zorn nicht gebrach, die Verletzung der Eltern blutig zu ahnden" (S. 361). Die Schleifung der Dirke selbst aber in der Sculptur verewigt zu sehen, würde trotzdem dem Sinne der Griechen wahrscheinlich noch anstössiger gewesen sein, als manchem unserer Zeitgenossen. Wir dürfen das Schrecklichste voraussehen, aber nicht wirklich schauen. Ja, in der Tra-

gödie des Euripides, welcher die Künstler wahrscheinlich in der Auffassung der Sage folgten, „wirkte vermuthlich die Beschreibung des Boten von dem Martertode der Dirke weit schauderhafter, als das Bildwerk wirkt, in welchem der Kampf der Heldenjünglinge mit dem Stier gross und gefahrvoll genug ist, um den Schauer, welchen die rührende Gestalt der Dirke einflösst, zu zerstreuen."

Freilich, fahren wir mit den Worten Welckers fort, „zu leugnen ist dabei nicht, dass die Kunst, nachdem einmal durch die Tragödie die Schreckbilder der alten Sage hervorgerufen waren, ihr Augenmerk nicht auf die Grösse und Tiefe der Ideen, sondern auf das Ausserordentliche der Erscheinungen richtete, und dass man in ihren Werken nicht das Philosophische, sondern das Künstlerische aufzusuchen hat. In dieser Hinsicht möchten der Laokoon und der Stier nah verwandter Art sein: thierische Gewalt in furchtbarer Ueberlegenheit über arme Menschenkinder, die durch sie die göttliche Gerechtigkeit erfahren; durch das Ueberraschende, Wunderbare des ungleichen Kampfes und durch die Schönheit der Anordnung wird das Grausen in Erstaunen, die Rührung in Bewunderung verwandelt, durch die Art der Ausführung die Derbheit des Stoffs, durch vollendete Kunst die Kühnheit seiner Wahl überboten. In solchen Darstellungen wird von der sinnlichen Erscheinung und der Kunst das sittliche Denken und Empfinden und das menschliche Mitgefühl so sehr gedämpft, dass sich dem Eindruck nach von ihnen eine Darstellung, wie die des nur halb menschlichen Kentauren, der an grimmen Löwen den Tod seiner zerfleischten Gattin rächt, in dem schönen Mosaik zu Berlin, nicht wesentlich unterscheidet."

Wir sind in den letzten Sätzen, wie von selbst, wieder auf den Laokoon zurückgeführt worden; und in der That giebt es unter den uns erhaltenen Werken griechischer Kunst kein einziges, welches so, wie die beiden eben behandelten, als der Ausfluss einer und derselben scharf ausgeprägten Geistesrichtung erschiene. Fragen wir aber die Entwickelungsgeschichte der Kunst anderer Völker, und ganz besonders der Griechen, so werden wir eingestehen müssen, dass Werke, in so schlagender Weise verwandt, wie diese, niemals in weit von einander liegenden Zeiträumen entstanden sind; und dieses

Argument ist in unserem Falle von einer um so grösseren Bedeutung, als die gemeinsame Eigenthümlichkeit beider Werke gerade in der höchsten Anspannung aller Kräfte besteht, über welche der Künstler zu gebieten vermag, auf einem solchen Höhepunkte aber noch weniger, als sonst irgendwo, ein längerer Stillstand nur denkbar ist. Werden nun endlich gar beide Werke noch ausdrücklich auf ein gemeinsames Vaterland zurückgeführt, so müssten in der That Beweise von der positivsten, schlagendsten Art beigebracht werden, wenn nur ein Zweifel an ihrer Entstehung in einer und derselben Entwickelungsepoche der Kunst ausgesprochen werden sollte.

Die übrigen Künstler dieser Periode.

Boëthos wird in den uns erhaltenen Handschriften des Pausanias (V, 17, 1) Karthager genannt, woran wir nicht umhin können Anstoss zu nehmen. Da nun auch sonst *Καρχηδόνιος* und *Χαλκηδόνιος* in den Handschriften verwechselt werden, so verdient gewiss die Vermuthung Müllers (Hdb. §. 159,1) mit Beifall aufgenommen zu werden, dass Boëthos vielmehr aus der bithynischen Stadt Chalkedon stamme. Seine Zeit lässt sich nur annähernd bestimmen. Als sein Werk nemlich erwähnt Cicero (in Verr. IV, 14) eine vorzügliche Hydria (praeclaro opere et grandi pondere), welche Verres dem Pamphilos aus Lilybaeum raubte; dieser selbst aber hatte Cicero erzählt, sie sei ein Familienerbstück und ihm a patre et a maioribus hinterlassen. Hiernach konnte Boëthos mindestens nicht später, als in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. gelebt haben. Grossen Ruhm erwarb er durch toreutische Werke, zu denen die oben genannte Hydria gehört. Nach Plinius, welcher ihm nebst Akragas und Mys nach Mentor die erste Stelle anweist, befanden sich derartige Arbeiten von seiner Hand beim Tempel der Athene zu Lindos: 33, 155. Neben Alkon wird er in dem pseudovirgilischen Gedichte Culex (v. 66) genannt. Von statuarischen Werken sah Pausanias (V, 17, 1) das vergoldete Bild eines sitzenden Knaben im Heraeum zu Olympia; und Plinius (34, 84) rühmt als vortrefflich einen Knaben, welcher eine Gans würgt, d. h. um den Hals gepackt hat: denn wahrscheinlich ist die in mehreren Wiederholungen vorkommende Gruppe des Knaben, welcher eine Gans mit Gewalt zurückzuhalten strebt, auf des Boëthos Ori-

ginal zurückzuführen [1]). Endlich haben wir noch Kunde von dem Bilde eines Asklepios als Knaben durch die Epigramme einer in den Trajansthermen zu Rom gefundenen Basis. Es ward nicht zur Zeit des Künstlers, sondern später dem Gotte von einem Arzte Nikomedes aus Smyrna geweiht: C. I. Gr. n. 5674. Anall. II, p. 384, n. 9 u. 10. Die drei statuarischen Werke des Boëthos, von welchen wir etwas wissen, sind also sämmtlich Kinderfiguren.

Menodotos und Diodotos sind zuerst von Winckelmann (Werke VI, 1, S. 38) erwähnt worden: „Zu Rom war im sechszehnten Jahrhunderte ein Hercules von zween Meistern gearbeitet, wie eine Inschrift, welche an dieser Statue stand, anzeiget; ich fand dieselbe in einem Plinius, Basler Ausgabe von 1525, mit geschriebenen Anmerkungen von Fulvius Ursinus und Barthol. Aegius, in der Bibliothek des Herrn von Stosch zu Florenz. Die Inschrift ist folgende:

ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑΙ
ΔΙΟΔΟΤΟΣ ΟΙ ΒΟΗΘΟΥ
ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΣ
ΕΠΟΙΟΥΝ

C. I. Gr. n. 6164. Ausserdem soll sich zu Gaëta eine Basis mit der Inschrift:

ΕΡΜΗΣ
ΔΙΟΔΟΤΟΣ
ΒΟΗΘΟΥ
(. ΘΟΥ)
ΕΠΟΙ . .

gefunden haben: C. I. Gr. n. 6146. Da indessen der Nominativ des vorangestellten Götternamens auffällig ist, und die Inschrift aus den Papieren Ligori's stammt, so ist auf ihre Echtheit nicht viel zu bauen. Dadurch aber fällt ein leiser Verdacht auf die zuerst angeführte. Denn wenn auch Ursinus nicht selbst Fälscher war, so nahm er doch vieles Falsche auf Treue und Glauben von Ligorio auf. Lassen wir indessen diesen Verdacht für jetzt ruhen, so muss sich uns die Frage

1) Vgl. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. 1848, II, S. 48. Woraus die Variante der Bamberger Handschrift: puer sex annis (aus anno corrigirt) anserem strangulat, anstatt: puer eximie anserem strangulat, entstanden sein mag, vermag ich so wenig wie Jahn anzugeben.

aufdrängen, ob der Vater dieser Künstler mit dem vorher behandelten Boëthos identisch ist. Die Angabe des Vaterlandes derselben würde zur Verneinung nicht genügen: denn Nikomedia ist eine Chalkedon benachbarte Stadt von Bithynien, nach welcher als der Hauptstadt des Landes Boëthos leicht übersiedeln konnte. Schwieriger ist eine Entscheidung hinsichtlich der Zeit. Freilich fällt auch diese weg, sofern wir annehmen, dass die Inschrift sich auf einer Copie, nicht auf der Originalstatue befand. Lebte indessen Boëthos, wie es möglich ist, einige Zeit vor der Unterjochung Griechenlands durch die Römer, so ist auch an dem Imperfectum ἐποίουν auf dem Werke seiner Söhne nicht weiter Anstoss zu nehmen. Etwas Gewisses lässt sich indessen nicht ausmachen.

Eetion machte ein Bild des Asklepios aus Cedernholz für den berühmten milesischen Arzt Nikias, auf welches wir ein Epigramm des Theokrit besitzen: Anall. I, p. 378, n. 7. Er ist deshalb in die Zeit zwischen Ol. 130—140 zu setzen.

Aegineta. „Erigonus, der Farbenreiber des Malers Nealkes, machte selbst so grosse Fortschritte, dass er sogar einen berühmten Schüler, Pasias, hinterliess, den Bruder des Bildhauers (fictoris) Aegineta": Plin. 35, 145. Nealkes ist Zeitgenosse des Arat, und Aegineta, ein sonst unbekannter Künstler, musste daher gegen Ol. 140 leben.

Mikon, Sohn des Nikeratos aus Syrakus, machte zwei Statuen, darunter eine zu Pferde, des syrakusanischen Tyrannen Hieron II, Sohnes des Hierokles, welche seine Söhne (ob vor oder nach seinem Ol. 141, 1 erfolgten Tode, ist nicht gesagt) zu Olympia aufstellten: Paus. VI, 12, 2. Ausser diesen sah Pausanias (VI, 15, 3) noch drei andere Statuen dieses Herrschers zu Olympia, zwei davon auf Staatskosten, die dritte ebenfalls von seinen Söhnen aufgestellt. Ob auch sie Werke des Mikon waren, verschweigt Pausanias. Die Worte des Plinius (34, 88): Micon athletis spectatur, habe ich oben S. 274 auf den älteren attischen Künstler bezogen.

Hier werden am besten einige nur aus Inschriften bekannte Künstler ihren Platz finden, welche wenigstens nicht der römischen Epoche anzugehören scheinen.

Apollodor. Nach Lebas' Mittheilungen findet sich eine Statuenbasis mit seinem Namen in den Ruinen von Erythrae:

ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ ΖΗΝΩΝΟΣ ΦΩΚΑΙΕΥΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ.

Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 433. Lebas rühmt die Reinheit der Buchstabenformen und verspricht zu beweisen, dass dieser Apollodor mit dem von Plinius erwähnten Künstler identisch sei. Dieser ist indessen wahrscheinlich ein Athener, wie Silanion, welcher sein Portrait bildete.

Damokrates, bekannt durch die zu einer Statue gehörige Inschrift von Hierapytna auf Kreta:

ΔΑΜΟΚΡΑΤΗΣ(ΑΡΙΣ)ΑΡΙΣΤΟΜΙΔΙΣ (l. ΜΗΔΕΟΣ)
ΙΤΑΝΙΟΣ ΕΠΟΙΚΟΣ Ε[ποίησε]

C. I. Gr. n. 2602. Sogenannte rhodische Becher von der Hand eines Damokrates erwähnt Athenaeus XI, p. 500 B.

Makedon. Sein Name findet sich unter der fragmentirten Inschrift eines Weihgeschenkes der Athene, auf den Bergen bei Halikarnass:

ΡΑΙΗΣ ΕΝ ΜΑΚΕΔΩΝ
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΗΡΑΚΛΕΩΤΗΣ

C. I. Gr. n. 2660: „titulus satis antiquus est."

Machatas ist durch zwei bei Vonitza in Akarnanien gefundene Inschriften bekannt: C. I. Gr. n. 1794, a, b. In der einen steht der Name: ΜΑΧΑΤΑΣ ΠΟΗΣΕ über einem Epigramme, durch welches Laphanes, des Lasthenes Sohn, in einem Haine des Apollo ein Bild des Herakles weihet. Nach der zweiten (in welcher ΕΠΟΗΣΕ geschrieben ist) machte er ein von demselben Laphanes und wohl an derselben Stelle dem Asklepios geweihtes Werk.

Rückblick.

Ich habe den Rückblick auf die vorige Periode mit der Behauptung beschlossen, dass am Ende derselben die Entwickelung der griechischen Kunstgeschichte an einem Wendepunkte angelangt gewesen sei, welcher nur dem gewaltigen Umschwunge zur Zeit des Phidias an Bedeutung nachstehe. Nachdem wir jetzt die Erscheinungen der zunächst folgenden Zeit im Einzelnen untersucht haben, liegt es mir ob, jene Behauptung durch die allgemeinen Ergebnisse derselben zu unterstützen.

Freilich lässt sich nicht leugnen, dass uns namentlich bei einem Blicke auf die litterarischen Hülfsmittel, welche uns zur Bestimmung unseres Urtheils über die Künstler dieser Periode vorliegen, ein Gefühl der Unsicherheit beschleichen muss: so dürftig sind sie im Vergleich zu denen der früheren Zeit. Plinius sagt geradezu: „Nach der 121sten Olympiade hörte die Kunst auf und gewann erst in der 156sten Olympiade neues Leben." Dies ist nun freilich nicht streng richtig, selbst wenn wir es nur vom Erzguss verstehen wollen, auf den es sich zunächst bezieht. Doch aber verlohnt es sich, nach den Gründen zu fragen, welche Plinius zu einem solchen Ausspruche veranlassen mochten. Sie sind, wie mir scheint, doppelter Art und eben so wohl in der Geschichte der Litteratur, als der Kunst zu suchen. Was die Griechen über Kunstwerke und Künstler geschrieben, fällt zum grössten Theile gerade in den von Plinius angegebenen Zeitabschnitt; die Künstler selbst betheiligten sich mehrfach an dieser Art Schriftstellerei. Der Zeitgenossen wird aber, wie noch heute in neueren Kunstgeschichten, auch damals kaum Erwähnung geschehen sein. Die 121ste Olympiade mochte von einem oder einigen Schriftstellern aus einem uns nicht näher bekannten Grunde zum Schlusspunkte gewählt worden sein. Dass Plinius dann in der 156sten Ol. einen neuen Anfangspunkt findet, hat seinen Grund in der Kunstschriftstellerei, die sich im letzten Jahrhundert der Republik in Rom entwickelte. Denn diese Olympiade bezeichnet in runder Zahl den Zeitpunkt, in welchem die griechische Kunst in Rom zu einer unbestrittenen Herrschaft gelangte. Während also die römischen Auctoren die älteren Epochen nach den griechischen Darstellungen aus der Diadochenzeit behandeln mochten, über diese selbst aber ihnen nicht ähnliche Hülfsmittel zu Gebote standen, fanden sie für die ihnen zunächst liegende Zeit die Quellen in Rom selbst. Wie aber z. B. gerade in unseren Tagen der sogenannten Zopfzeit eine geringere Aufmerksamkeit zugewendet wird, so mochte auch in Rom bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die ältere, höchste Entwickelung der Kunst anzuschliessen, die Kunst unter den Diadochen vielleicht absichtlich weniger geachtet und geschätzt werden, wenigstens von bestimmten Schulen und Kunstrichtern, welche durch Theoretisiren zu einem gewissen Purismus geführt worden waren. —

Trotzdem aber würde die Schärfe in der Begrenzung des Plinius nicht zu entschuldigen sein, wenn sich nicht die thatsächlichen Verhältnisse wenigstens unter gewissen Gesichtspunkten damit in Uebereinstimmung setzen liessen. Nun finden wir in der That um die 121ste Ol. einen scharfen Abschnitt schon in der äusseren Geschichte der Kunst. Die Schulen von Athen und Sikyon-Argos, welche bisher nicht etwa nur ihr Leben fristeten, sondern unbedingt herrschten, verschwinden gänzlich vom Schauplatze; und wollen wir auch die Schroffheit dieses Satzes noch so sehr durch den Hinblick auf die Mangelhaftigkeit unserer Ueberlieferung mildern, immer dürfen wir so viel mit Zuversicht annehmen, dass weder in Athen, noch in Sikyon während der vorliegenden Periode Künstler lebten, welche durch ihre persönliche Bedeutung in die fernere Entwickelung selbstständig einzugreifen im Stande gewesen wären. Man wird, das lässt sich nicht leugnen, die Kunst noch ferner geübt haben, aber geübt in dem alten, gewohnten Geleise ohne eigenes Verdienst, als etwa das der Ausführung.

Fragen wir nun, wo jetzt die Kunst ihren Wohnsitz aufschlug, so wollen wir, ehe wir diese Frage positiv beantworten, noch eine andere, gleichfalls auffällige Erscheinung mehr negativer Art ins Auge fassen. Auf dem Gebiete des geistigen Lebens nimmt in dieser Periode unbedingt das Reich der Ptolemaeer mit Alexandria als Mittelpunkt die hervorragendste Stellung ein. Wie erklärt es sich da, dass neben den Häuptern der Wissenschaft und Litteratur auch nicht ein einziger Künstler genannt wird (von den wenigen Malern sehen wir hier ab), durch welchen wenigstens die Existenz einer alexandrinischen Kunstschule oder doch Kunstübung bezeugt würde? wie erklärt sich dieses den übrigen historischen Nachrichten gegenüber, welche nicht nur von der Liebe der Ptolemaeer zur Wissenschaft, sondern auch zur Pracht, zum Luxus des Lebens, dem die Kunst dient, vielfältiges Zeugniss ablegen? Ich glaube die Antwort einfach und bestimmt dahin abgeben zu können, dass in Aegypten eine einheimische Kunst seit Jahrtausenden geübt ward, und die Ptolemaeer, obwohl Hellenen, sich deshalb in ihren künstlerischen Unternehmungen den nationalen Ansprüchen fügen und sich begnügen mussten, eine Umgestaltung nur allmählich einzuleiten. Erhaltene Kunst-

werke, wie die prächtigen Cameen mit Bildern dieses Königshauses, stossen diese Behauptung nicht um: sie gehören nicht der Klasse öffentlicher Denkmäler, nicht der grossen historischen Kunst an, sondern dienen dem Luxus des Privatlebens. Sehen wir aber, wie später Aegyptisches in der Religion, und damit auch in der Kunst, selbst in rein hellenischen Gegenden Eingang findet, so werden wir uns nicht wundern, wenn es den Ptolemaeern nur in einzelnen Fällen (wie z. B. der Serapisbildung) gelang, zwischen starrem, tyrannischem Herkommen und freier hellenischer Auffassung eine reine Vermittelung zu finden.

So werden wir nach Ausschluss des eigentlichen Griechenlands und Aegyptens nach der kleinasiatischen Küste gedrängt, wo von Alters her griechisches Leben, wenn auch lange Zeit ohne politische Selbstständigkeit, herrschte. An den nach Alexanders Tode dort neu gegründeten Königshöfen in neuen Residenzen konnte es, sobald eine gewisse Beruhigung eingetreten war, den Künstlern an Beschäftigung nicht fehlen; und ausserhalb der Künstlergeschichte werden uns auch manche Thatsachen gemeldet, aus denen hervorgeht, dass es an Liebe zur Kunst bei verschiedenen der neuen Herrschergeschlechter nicht fehlte. Wenn wir trotzdem von Künstlern und Kunstschulen nur wenig und nur von wenigen Orten erfahren, so wird auch hier der Grund wieder der sein, dass es dem künstlerischen Treiben meist an Selbstständigkeit und Originalität gefehlt haben mag. Waren z. B. in den neugegründeten Städten die Tempel mit Götterbildern zu schmücken, so gab es für dieselben bereits überall vollendete Muster, an welche sich mehr oder minder eng anzuschliessen der Künstler nicht vermeiden konnte. Deshalb ist jetzt auch die Zahl derjenigen Künstler, als deren Werke überhaupt Götterbilder namhaft gemacht werden, äusserst gering; und dieselben gehören nicht einmal zu den berühmtesten, oder ihr Ruhm gründet sich wenigstens nicht gerade auf Werke dieser Art. Eben darum haben wir aber auch vielleicht den Mangel weiterer Nachrichten gerade in dieser Beziehung weniger zu beklagen, da sie uns wahrscheinlich über die innere Entwickelungsgeschichte nicht viel Neues und Entscheidendes lehren würden. Ich glaube dies aussprechen zu dürfen in Hinblick auf das, was unter den erhaltenen Werken wirklich von Bedeutung ist, uns aber

auch ganz aus den gewohnten Kreisen herausführt: es entspricht so ganz dem übrigen historischen Charakter dieser Epoche und gewährt uns gerade da, wo wir es wünschen, so wichtige Aufschlüsse, dass wir uns gern dem Glauben hingeben: es sei in diesen wenigen Nachrichten wirklich in der Hauptsache erschöpft, was für die weitere eigenthümliche Entwickelung der Kunst von Belang war.

Die alten Republiken, welche zumeist auf die Tugend ihrer Bürger gegründet waren, sind bereits im Beginne dieses Zeitraums vernichtet, im Innern zerfallen und machtlos geworden. Selbst der achaeische Bund, mit dessen Untergang diese Periode schliesst, war weniger aus dem Streben nach grosser politischer Machtentfaltung, als aus einem Gefühle der Schwäche hervorgegangen, welches den unvermeidlich drohenden Untergang durch gemeinsame Abwehr aufzuhalten suchte. Von grossen künstlerischen Unternehmungen im Geiste der früheren Zeit ist daher hier nicht die Rede. Die politische Macht befand sich in den Händen des Königthums. In seinem Dienste aber ward der Kunst eine andere Aufgabe zu Theil, als in den früheren Republiken, welche, stets eifersüchtig auf den Ruhm des Einzelnen, es vorzogen, lieber die Thaten der Vorfahren, als die der Zeitgenossen zu feiern. Die Könige wollten Verherrlichung der eigenen Thaten; und so sehr sie dabei nach alter Weise der Götter als der Urheber alles Glückes gedenken mochten, die Beziehung auf die Gegenwart musste doch in weit schärferer Weise betont und hervorgehoben werden. Dass und wie es geschehen, lehren in glänzender Weise die noch erhaltenen Statuen der Gallier, Denkmäler der Siege des Attalus und Eumenes über einen gefährlichen, wegen seines wilden Muthes gefürchteten Volksstamm. Sie gehören der historischen Kunst im strengsten Sinne des Wortes an. — Aber neben der politischen Auctorität der Könige hatte sich in diesen Zeiten fortgeschrittener Civilisation eine andere Macht zu hohem Ansehen zu erheben und ihre Selbstständigkeit zu bewahren gewusst, die Macht des auf Handel und Verkehr beruhenden Reichthums. Sie erscheint am reinsten und in ihrer höchsten Entfaltung im Staate von Rhodos. Durch Bewahrung einer gewissen Neutralität und, darauf gestützt, durch die Vermittelung des Handels, selbst zwischen feindlichen Völkern und Reichen, gewann diese Republik nicht nur Duldung bei den

verschiedenen Herrschern, sondern machte sich ihnen fast unentbehrlich und erfreute sich oft noch ganz besonderer Begünstigungen [1]), so dass der Reichthum des Staates, wie seiner Bürger, bis ins Unglaubliche gewachsen sein muss. Während aber hier die Kunst zur Verherrlichung politischer Grossthaten wenig in Anspruch genommen werden konnte, ward ihr dagegen eine um so grössere Förderung durch den Ueberfluss materieller Mittel zu Theil. Freilich verlangten dafür auch diejenigen, welche diese Mittel darboten, dass das Kunstwerk ein Zeugniss für diesen Ueberfluss ablege, und der Künstler vor Allem etwas Imposantes, Gewaltiges leiste. Aus dieser Forderung musste sich, man möchte sagen, mit Nothwendigkeit eine doppelte Richtung der Kunst entwickeln. Die eine strebt nach Kolossalität: so finden wir schon am Ende der vorigen Periode, dass eine andere Handelsrepublik, Tarent in Unteritalien, sich mit Kolossen von der Hand des Lysipp schmückt. Das gegebene Beispiel überbietet Rhodos, wie der Schüler Chares seinen Lehrer Lysipp, durch den Koloss des Sonnengottes, den grössten, den das Alterthum bis auf Nero's Zeit gesehen. Zu ihm gesellen sich aber, wie Plinius [2]) angiebt, hundert andere, zwar minder gewaltig, aber doch so bedeutend, dass jeder für sich allein genügt haben würde, den Ruhm des Ortes seiner Aufstellung zu begründen. Der Zweck, die Schutzgötter der Stadt und vielleicht die Stammesheroen glänzend zu ehren, sowie den Ruhm des Staates durch die Grossartigkeit der dafür aufgewendeten Mittel weit zu verbreiten, mochte durch solche Werke auf das Vollständigste erreicht werden. An sich mochten sie ebenfalls als Kunstwerke vollendet sein. Aber über der Bewunderung der Kolossalität gelangt der Beschauer schwerer zu reinem Kunstgenuss; und ihrer Natur nach können Kolosse meist nur eigentliche Standbilder und einzelne Figuren sein, bei welchen es nicht beabsichtigt werden kann, das Gemüth des Beschauers durch eine lebhaft bewegte Handlung zu erregen und in Spannung zu erhalten. Letzterem Zwecke zu genügen, war dagegen die Aufgabe der anderen Richtung der rhodischen Kunst, als deren hervorragendste Leistungen uns die Gruppen des Laokoon und des farnesischen Stiers entgegentreten. Bei ihrer Betrachtung

1) Vgl. Droysen Hellenismus I, S. 473 flgdd. II, S. 574 flgdd. 2) 34, 42.

wird sich Niemand dem Eindrucke entziehen können, dass sie in ihrer ganzen Auffassung sich von allen Kunstwerken der früheren Epochen wesentlich unterscheiden. Selbst die Veranlassung, welche die Künstler zur Wahl solcher Darstellungen bestimmte, scheint von besonderer Art gewesen zu sein. Im religiösen Cultus konnte dieselbe schwerlich liegen. Die Niobiden, wie die Gallier, sofern wir an die delphische Niederlage denken, erscheinen geeignet, sei es zum Giebelschmucke, sei es zum Weihgeschenke in einem Tempel des Apollo. In den Mythen des Laokoon, der Dirke und (um hier noch eines anderen Werkes der rhodischen Schule zu gedenken) des Athamas, dessen Bild Aristonidas gemacht, ist es aber weniger eine einzelne Gottheit, welche das tragische Loos dieser Sterblichen bestimmt, als die unentfliehbare, rächende Nemesis. Eben so wenig aber konnte der Staat aus politischen Rücksichten an der Darstellung von Mythen ein Interesse haben, welche zu der Sage und Geschichte von Rhodos durchaus in keiner Beziehung stehen. So möchte es scheinen, dass hier ein rein künstlerischer Drang, von allen fremden Rücksichten unabhängig, allein bestimmend gewirkt habe. Aber wenn auch der Künstler durch seine Werke dem Kunstsinn seiner Zeitgenossen erst seine bestimmte Bahn anweisen soll, so steht er doch selbst wieder unter dem Einflusse seiner Zeit und der besonderen Verhältnisse seiner Umgebung, namentlich da, wo es sich um die Ausführung von Werken handelt, welche nicht ohne bedeutende Mittel hergestellt werden können. So möchte man gerade von den genannten Werken der rhodischen Schule sagen, dass sie die Zeit und das Land, in welchem sie entstanden, nicht verleugnen können. Man gewährt dem Künstler die reichlichsten Mittel, um allerdings unabhängig von bestimmten Forderungen der Religion und der Politik sich seine Aufgabe zu wählen. Aber zur vollen Freiheit gelangte er dadurch dennoch nicht. Denn an die Stelle der Götter oder des Staates, sei es in der Gesammtheit seiner Bürger, sei es in seiner Vertretung durch die Person eines Herrschers, traten die Menschen mit den Wünschen nach Befriedigung ihrer besonderen geistigen Bedürfnisse, mit dem Begehren und den Forderungen ihrer Leidenschaften. Dass diese sich überall mit denjenigen der wahren, höheren Schönheit in Einklang befinden sollten, ist aber am wenigsten zu erwarten,

wo, wie in Rhodos, selbst das Ansehen des ganzen Staates auf dem materiellen Gewicht des Reichthums beruhte. Hier verlangte man natürlich auch von der Kunst, dass sie Zeugniss ablege für diesen Reichthum, dass sie Genuss gewähre und die durch Geschäfte und Sorgen des alltäglichen Lebens erschlafften Geister errege und spanne. So bildet sich hier in der Kunst zuletzt diejenige Richtung aus, welcher in der Poesie am meisten das Drama entspricht. Auch dieses gelangt verhältnissmässig spät, nach dem Epos und der Lyrik, zur Entwickelung; und, obwohl es ursprünglich aus religiösen Festgebräuchen hervorgeht, verfolgt es doch bald seine, von diesen Ursprüngen gänzlich unabhängigen Zwecke, Furcht und Mitleid zu erwecken, und durch die auf diesem Wege erzeugte Erschütterung die Gemüther der Menschen zu läutern und zu reinigen. Eben so sind es in den Darstellungen der Kunst nicht mehr die bestimmten Persönlichkeiten an sich in ihrer sittlichen und religiösen Bedeutung oder in ihrer körperlichen Schönheit, welche die überwiegende Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nehmen sollen, sondern die aussergewöhnlichen Lagen und Verhältnisse, denen sie sich gegenüber befinden: diese sind es, welche, mit Ueberwindung der gewaltigsten Schwierigkeiten durch die Kunst, in ihren bedeutsamsten Momenten erfasst und verkörpert, den Beschauer zur Bewunderung hinreissen sollen. Durch diese pathetisch-dramatische Auffassung bilden diese Werke gewissermassen den Schlusspunkt in der von Stufe zu Stufe fortschreitenden Entwickelung der gesammten griechischen Kunst, über welchen hinaus eine noch höhere Anspannung zu einer Vernichtung des Wesens der Kunst selbst hätte führen müssen.

So treten uns die Werke der Künstler von Pergamos und Rhodos als die eigenthümlichsten, bezeichnendsten Leistungen der Kunst dieses Zeitraums in zwei verschiedenen Richtungen entgegen, wesentlich bedingt durch die politischen Gegensätze ihrer Wohnsitze. Doch lassen sich beide hinsichtlich ihres äusseren Zweckes auch unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte zusammenfassen, sie gehören, so zu sagen, der grossen Kunst an, derjenigen, welche vorzugsweise für das öffentliche Leben bestimmt ist. Aber neben dem öffentlichen Leben hatte sich jetzt auch das Privatleben mit selbstständigen Forderungen, mit dem Streben nach Genuss und Glanz

ausgebildet. Ferner vermochte aber auch die Kunst nicht überall in jener Spannung ihrer Kräfte zu verharren, wie sie sich zum Schaffen der bisher betrachteten Werke nothwendig erweist. Wir fanden schon in der vorigen Periode neben dem gewaltigen Pathos eines Skopas ein entgegengesetztes Streben nach ruhigster Anmuth; und möchten daher von vorn herein voraussetzen, dass auch in dieser Periode, je höher auf der einen Seite die Anspannung wuchs, auf der anderen der Gegensatz ausgebildet worden sei. Die überlieferten Nachrichten lassen uns darüber fast ganz im Dunkeln: eine Fortsetzung der Schule des Praxiteles, welche hier zunächst in Betracht kommen musste, kennen wir nicht. Um so erwünschter müssen uns einige wenige, ganz beiläufige Nachrichten über einen Künstler sein, der wie die übrigen ebenfalls Kleinasien zum Vaterlande hat, nemlich Boëthos; denn sie scheinen gleichsam vom Schicksal dazu bewahrt, uns wenigstens auf die richtige Spur zu lenken. Die drei statuarischen Werke, welche von diesem Künstler angeführt werden, sind Figuren von Kindern, unter denen eins, der Knabe mit der Gans, uns noch in mehrfachen Wiederholungen erhalten ist. Hier haben wir also im Gegensatz der gewaltigsten Werke, welche unser Inneres tief erregen müssen, die höchste Naivetät, Werke, an welchen auch das kindlichste Gemüth seine Freude haben wird, welche darum aber auch weniger zu öffentlichen Monumenten geeignet, als bestimmt erscheinen, in der Musse des Privatlebens Erheiterung und Lust zu gewähren; und sollte auch z. B. der Knabe mit der Gans, ähnlich wie das Gänsemännchen zu Nürnberg oder das andere bekannte Männchen zu Brüssel, ursprünglich zum Schmucke eines öffentlichen Brunnens bestimmt gewesen sein, so würde doch auch hier der Hauptzweck seiner Aufstellung nur der sein, in einem Augenblicke der Musse zwischen der Arbeit des täglichen Lebens betrachtet zu werden. Leider fehlen uns weitere Nachrichten, um in dieser Periode den Umfang derartiger Kunstthätigkeit weiter zu verfolgen, in welche sich z. B. der dornausziehende Knabe des Capitols vertrefflich einfügen würde. Welchen Einfluss sie indess gewann, zeigen unzählige Werke römischer Kunst, in welchen sogar ernstere mythologische Vorstellungen vielfach, so zu sagen, in das Kindesalter übersetzt erscheinen. — Die Person des Boëthos muss uns aber noch an eine andere Seite

des künstlerischen Lebens erinnern: er gehörte zu den berühmtesten derjenigen Toreuten, welche Werke von geringerem Umfange, wie Geräthe von Erz und Silber, durch die Arbeit ihrer Hand zu wirklichen Kunstwerken erhoben. Die Thätigkeit auf diesem Gebiete, wie auf dem verwandten der Steinschneidekunst, gewinnt gerade in dieser Periode im Vergleich mit der früheren Zeit bedeutend an Umfang; und wir werden in den Abschnitten über die betreffenden Künstler finden, dass eine Reihe der berühmtesten Namen eben in diese Zeit fällt. Hier konnten wir nicht umhin, auf diese Thatsache aufmerksam zu machen. Denn ihre Kenntniss ist nothwendig, um uns das Bild von der Entwickelung der Kunst in der Zeit der Diadochenherrschaft zu vervollständigen, und namentlich zu zeigen, wie entschieden die Kunst jetzt beginnt, auch dem Luxus des Privatlebens zu dienen, und wie verwandt ihre Stellung schon jetzt derjenigen wird, welche sie in der folgenden Zeit unter den Römern einnimmt.

Wir mussten, um die wenigen uns erhaltenen Nachrichten in ihrem richtigen Zusammenhange zu zeigen, über die äusseren Verhältnisse, in welchen sich die Kunst bewegte, über den Einfluss, welchen dieselben auf den Umfang der Kunstübung äusserten, ausführlicher sprechen. Dafür werden wir uns jetzt über den inneren Entwickelungsgang um so kürzer fassen können, da wir die wichtigsten Punkte bereits früher in den einzelnen Erörterungen berühren mussten. Noch mehr erleichtern können wir uns unsere Aufgabe dadurch, dass wir einfach auf die mehr durchforschten und daher allgemeiner bekannten Verhältnisse der Poesie und Litteratur in der alexandrinischen Epoche verweisen. Das Wesen der Kunst derselben Periode ist ein durchaus entsprechendes: der hellenistischen Litteratur steht, gleich in ihren Vorzügen wie in ihren Mängeln, eine hellenistische Kunst zur Seite. Den Grundcharakter bildet hier, wie dort, gelehrtes Studium, kritische Reflexion; und es kann als ein besonderes Zeichen dieser Verwandtschaft gelten, dass gerade in dieser Zeit die Kunst selbst ihre eigene Litteratur erhält. Zwar kennen wir schon ältere Schriften, wie von Polyklet und Euphranor, über Symmetrie Proportionen u. s. w. Aber in ihnen sollte nur das aus der Anschauung der Natur abgeleitete Gesetz als Grundlage für die formelle Uebung der Kunst aufgestellt werden; es war

eine auf künstlerischem Wege gewonnene elementare Theorie, welche dem noch lernenden Künstler den Weg des Studiums abkürzen sollte. Dagegen beginnt um die Zeit Alexanders, gerade auf der Scheide der vorletzten und der letzten Periode das historische Studium der früheren Kunst. Man schreibt periegetische Werke über einzelne an Kunstwerken reiche Städte und Länder, man macht Zusammenstellungen der berühmtesten Werke (mirabilia opera), stellt vergleichende Urtheile über das besondere Verdienst der einzelnen hervorragenden Künstler auf, schreibt systematisch und historisch über einzelne Kunstgattungen. Wollte man nun behaupten, die praktische Ausübung der Kunst sei von diesen Studien, von dieser ganzen Litteratur nicht berührt worden, so spricht dagegen ein gewichtiger Umstand: viele dieser Schriften haben gerade Künstler und darunter einzelne von nicht unbedeutendem Rufe zum Verfasser; von denen wir doch gewiss voraussetzen dürfen, dass sie namentlich auf die Bedürfnisse ihrer Kunstgenossen Rücksicht genommen haben und besonders unter diesen das Studium der älteren Werke der Kunst anzuregen bestrebt gewesen sein werden. Denn sie selbst hatten schwerlich dasselbe aus einer blossen Liebhaberei ergriffen, sondern gewiss in dem Gefühle, dass darin eine nothwendige Ergänzung für ihre eigenen, zur Ausübung der Kunst erforderlichen Studien liege.

In der Art dieser Studien finden wir aber deutlich die ganze Geistesrichtung dieser Zeit, das ganze Wesen des Hellenismus ausgeprägt. Wir haben schon früher bemerkt, dass sich gegen die Zeit Alexanders die alten Bande in allen Verhältnissen des Lebens, in Staat, Religion, Familie, immer mehr lösten. Ein gänzlicher Verfall des griechischen Lebens schien als unausbleibliche Folge bevorzustehen. Da vereinigt Alexander noch einmal das ganze Griechenland zum Kampfe gegen das Barbarenthum. Er gewinnt den Sieg; aber wie er selbst erkannt hatte, dass, wenn seine Eroberung fest begründet werden sollte, die erobernde Gewalt sich mit dem Wesen und der Weise des eroberten Asiens vereinbaren, und der Gegensatz zwischen den beiden bisher kämpfenden Parteien zu einer wirklichen, inneren Einheit verschmelzen müsse, so vermag unter den wirren Kämpfen seiner Nachfolger das Griechenthum in seiner ursprünglichen Reinheit sich keineswegs zu bewah-

ren, und nur in seiner Durchdringung mit neuen, fremden Elementen Bestand und Kraft zu neuen Entwickelungen zu gewinnen. Die alten natürlichen, traditionellen Verhältnisse waren gelöst; sie liessen sich in die neue Ordnung der Dinge nicht übertragen, sondern mussten sich nach bestimmten Absichten und für bestimmte Zwecke je nach den besonderen Umständen neu gestalten; und darum tritt überall an die Stelle der Unmittelbarkeit früherer Entwickelungen die reflectirende bewusste Berechnung [1]).

In Hinsicht auf die Kunst haben wir schon früher behauptet, dass ihre Entwickelung um die Zeit Alexanders trotz der wesentlichsten Unterschiede durchaus als eine Fortsetzung der glänzenden perikleischen Epoche erscheine. Beiden Perioden war in Hinsicht auf künstlerisches Schaffen die Unmittelbarkeit in der Auffassung der Natur gemeinsam; der Künstler ordnete seine Persönlichkeit durchaus seinem Werke unter, damit dieses seinen Gegenstand ganz erfülle. Zugleich mussten wir jedoch zugeben, dass sich die Beobachtung allmählig immer mehr von dem inneren Wesen der Dinge ab und auf das Aeusserliche und Zufällige gewendet hatte. Je grösseren Werth man auf diese Weise den zufälligen Einzelnheiten, dem äusseren Scheine beizulegen sich gewöhnte, um so mehr musste die Kenntniss und das Verständniss der festen Normen und Grundgesetze, auf denen bisher die Ausübung der Kunst beruht hatte, verloren gehen; es musste Schwanken und Unentschiedenheit über das Verhältniss einer reinen Nachahmung der Wirklichkeit zu den Forderungen künstlerischer Stylisirung entstehen. Gerade damals aber, als sich die Wirkungen dieser Unsicherheit zu zeigen beginnen, tritt der Umschwung in allen politischen Verhältnissen ein, in Folge dessen die alten Kunstschulen in ihren Hauptsitzen zu Athen, Sikyon und Argos zerfallen. Die Stetigkeit der Entwickelung in den früher verfolgten Richtungen ist damit unterbrochen; die Sicherheit der Tradition, wie sie der Zusammenhang einer vielverzweigten Schule gewährt, ist verloren; und sie musste um so mehr verloren gehen, je weniger die zunächst folgenden Wirren und Kämpfe unter den Nachfolgern Alexanders künstlerische Unternehmungen überhaupt begünstigten. Sobald wieder

1) Vgl. Droysen Hellenismus I, in der Einleitung.

einige Beruhigung eintritt, findet allerdings auch die Kunst wieder Schutz und Aufmunterung. Aber wie unterdessen Litteratur und Poesie von dem ursprünglichen Zusammenhange mit dem gesammten Leben des Volkes losgerissen und Sache der Gelehrten und der Gebildeten geworden war, so hat jetzt auch die Kunst ihre frühere Stellung als integrirender Theil in dem vollendeten Organismus einer politischen oder religiösen Gemeinschaft eingebüsst. Hier galt es also, die Unmittelbarkeit der Auffassung, welche nur bei einer vollständigen gegenseitigen Durchdringung des Lebens und der Kunst sich zu erhalten vermocht hatte, das angeborene feine Gefühl, welches der Natur, wo sie es nicht freiwillig verleiht, nicht abgetrotzt werden kann, durch gründliche Erforschung der Mittel künstlerischer Darstellung zu ersetzen und den Rest der noch vorhandenen Erfahrungen durch eigenes Studium der Dinge selbst und durch das Studium dessen, was Andere früher geleistet, zu ergänzen.

Hinsichtlich der Technik mochte die materielle Kenntniss aller der verschiedenen Arten des Verfahrens noch von früher her in hinlänglichem Maasse vorhanden sein. Man verstand es noch unter Antiochos IV, den olympischen Zeus des Phidias in Stoff und Form getreu nachzubilden. Im Marmor führte man die complicirtesten Gruppen aus. Dass der Erzguss nicht, wie man aus Plinius schliessen könnte, mit der 121sten Olympiade aufhörte, haben wir an vielen einzelnen Werken gesehen, deren eines, der reuige Athamas des Aristonidas, sogar eine besondere Kenntniss der Mischungsverhältnisse verschiedener Metalle verräth. Dagegen zeigt sich in der besonderen Anwendung technischer Mittel eine viel gesuchtere Absichtlichkeit, als früher. Wir haben gewiss nicht mit Unrecht die Ausführung des sterbenden Galliers als meisterhaft anerkannt; und allerdings strebt in dieser Statue die Technik überall, sich den besonderen Forderungen des Gegenstandes anzuschmiegen. Die Unbefangenheit jedoch, welche sich bei früheren Meistern wohl zuweilen in einer kleinen Vernachlässigung von Nebendingen verräth, dafür aber durch die hohe Vollendung alles Wesentlichen reiche Entschädigung gewährt, finden wir an dieser Statue nicht. Wir können sagen, dass der Künstler sich nirgends vergessen, sondern bei jeder Einzelnheit mit feiner Ueberlegung berechnet hat, durch welche Mittel er seine

Zwecke am sichersten erreichen möchte. Indessen, wenn wir auch diese Absicht bemerken, dürfen wir doch den Künstler von dem Vorwurfe freisprechen, dass er den Beschauer durch technische Meisterschaft habe blenden wollen. Nicht ganz so günstig vermochten wir über den Laokoon zu urtheilen. Wir mussten zugeben, dass zwar dieses Werk an sich einen hohen Grad technischer Meisterschaft bedingt, dass aber die Künstler gerade durch die absichtlich von ihnen gewählte Art der Behandlung uns diese Meisterschaft noch mehr empfinden lassen wollen, als das Werk selbst es erfordert. So hat hier die Technik schon einen eigenen, selbstständigen Zweck, der indessen neben anderen Zwecken noch in einigermassen bescheidener Weise hervortritt. Dass dies aber keineswegs immer der Fall war, lehrt der eiserne Herakles des Alkon, bei dessen Ausführung der Künstler gewissermassen als ein Nebenbuhler des Heros in der Ueberwindung unsäglicher Mühen gelten wollte. Nehmen wir dazu, dass wahrscheinlich in diese Periode die sogenannten Kleinkünstler, Myrmekides und Kallikrates gehören, welche ihren Ruhm in Arbeiten suchten, deren einzelne Theile mit blossem Auge kaum zu erkennen waren, so sind wir endlich auf dem Punkte angekommen, wo die ganze Kunst in technischen Spitzfindigkeiten aufgegangen ist. Wir haben hier also ganz dieselben Erscheinungen, welche auf dem Felde der Poesie unter den Alexandrinern die Metrik darbietet: man übt die einfachen alten Metra in guter, ja gesteigerter und gesuchter Reinheit, erfindet einzelne neue gekünstelte Maasse und verliert sich endlich in die Spielereien der *τεχνοπαίγνια*, um durch längere oder kürzere Versreihen bestimmte Figuren, Flügel, Altäre, Aexte u. a. darzustellen.

Wollen wir diese Vergleichungen mit Erscheinungen der Litteratur auch auf die übrigen Gebiete der künstlerischen Thätigkeit ausdehnen, so finden wir hier Analogien von fast noch schlagenderer Art. Die ganze Litteratur ist durchdrungen von grammatischen, rhetorischen, realwissenschaftlichen Studien. Nirgends finden wir eine eigentlich geniale Schöpferkraft, überall dagegen das Streben, dieselbe durch gelehrte Forschung zu ersetzen. Das Gelehrte, Schwierige, Künstliche tritt überall an die Stelle des Einfachen und Natürlichen; und wenn man in einzelnen Dichtungsarten, wie namentlich im Idyll, recht absichtlich zu dem unschuldigen, unverdorbenen Natur-

leben zurückzukehren strebte, so zeigt sich gerade darin, wie wenig man sich im Stande fühlte, die ursprüngliche Natur in allen andern Lebensverhältnissen wiederzufinden. In gleicher Weise tritt auf dem Gebiete der bildenden Kunst zwar ebenfalls das Bedürfniss hervor, in kleineren Werken, wie den Darstellungen aus dem Kinderleben, die anspruchsloseste Naivetät walten zu lassen. Aber auch hier war dieses Bedürfniss offenbar erst durch den Gegensatz hervorgerufen: man bedurfte gewissermassen der Erholung, nachdem man in den grösseren, anspruchsvolleren Schöpfungen die ganze Fülle künstlerischen Wissens und Könnens aufzuwenden genöthigt gewesen war. Um den Umfang desselben in allen Einzelnheiten zu ergründen, würde freilich die genaue Kenntniss einer grösseren Zahl von Werken erforderlich sein, als uns erhalten ist. Doch haben uns die Gallier und der Laokoon Stoff zu Bemerkungen in hinlänglichem Maasse gewährt, um ein Urtheil im Allgemeinen zu begründen. In Hinsicht auf formelle Behandlung konnten uns die ersten namentlich darüber belehren, in welcher Weise man damals, um aus schwankenden und unsicheren Beobachtungen der Einzelnheiten in der Natur zur schärfsten Charakteristik der Barbarenbildung sich emporzuarbeiten, auf die Bahn eines kritischen Eklekticismus geleitet wurde. Am Laokoon dagegen erkannten wir, wie man die Kenntnisse, welche zur Darstellung der höchsten Anspannung aller Kräfte erforderlich waren, durch ein gründliches anatomisches Studium des menschlichen Körpers sich anzueignen gewusst hatte. Wenn wir ferner behaupteten, dass bei der Composition dieser und der verwandten Gruppe des Stieres die Mannigfaltigkeit vieler einzelnen Motive durch eine berechnete Unterordnung derselben unter gewisse, nicht sowohl durch die Handlung, als durch den Raum bedingte Grundverhältnisse zu einer klaren und übersichtlichen Einheit verknüpft worden seien, so vermutheten wir bei den Galliern, dass der Künstler eben so absichtlich die geschlossene Einheit der Handlung gerade aufgegeben habe, um die aus dem inneren Wesen der dargestellten Kämpfer entspringenden Motive in mehr gesonderten Figuren oder Gruppen klar und erschöpfend durchbilden zu können. So schön nun aber z. B. das psychologische Bild des Sterbenden gezeichnet ist, so werden wir doch die freei poetische Schöpfungskraft nicht zu hoch anschlagen dürfen:

man möchte sagen, dass in der ganzen Auffassung, wenn auch durch die Natur der Aufgabe gerechtfertigt und darum weniger anstössig, ein gewisser didaktischer Grundcharakter sich erkennen lasse. Und selbst in den grossartigsten Werken der rhodischen Schule ist es vielleicht weniger das Walten eines ursprünglich poetischen Genius, als die Feinheit in der Combination spannender Einzelnheiten und deren Zusammenfassen in einen einzigen effectvollen Moment, was uns mit Staunen und Bewunderung erfüllt.

Je grösser aber überall die Schwierigkeiten waren, welche der Künstler zu überwinden hatte, je grössere Sorgfalt er anwendete, den mannigfaltigsten Forderungen gerecht zu werden, um so mehr musste er in Versuchung gerathen, zuweilen noch mehr, als es durch die Sache geboten war, sich selbst, sein Wissen und sein Können zu zeigen. Gerade daraus aber entspringt zum grossen Theile der unterscheidende Charakter dieser Periode der Kunst. Denn indem wir uns bei der Beschauung eines Kunstwerkes neben dem, was uns dasselbe an sich darbietet, auch noch der Person des Künstlers erinnern sollen, geht uns jener Eindruck der Unmittelbarkeit verloren, welchen wir als das Kennzeichen der Werke früherer Perioden erkannt haben. Wir finden nicht mehr eine Schöpfung, welche mit einer inneren Nothwendigkeit, wie aus sich selbst, aus ihrer Grundidee herausgewachsen erscheint, sondern etwas durch Kunst, sei es auch mit noch so feinfühlendem Sinne Gemachtes. — Erinnern wir uns jedoch an die Gefahren, welche der Kunst um das Ende der vorigen Periode drohten, an die rein äusserliche und sinnliche Auffassung der Natur, welche zu völliger Ausartung führen zu müssen schien, so können wir dem, was die vorliegende Periode geleistet, nicht nur unsere Anerkennung nicht versagen, sondern müssen sogar unsere Bewunderung darüber aussprechen, mit wie sicherer Hand man durch die läuternde Thätigkeit einer reflectirenden Kritik der Entwickelung jener verderblichen Keime Einhalt zu thun verstand, ohne doch dadurch in eine blinde, nach blosser Restauration der Vergangenheit trachtende Reaction zu verfallen. Wohl scheint man auf einzelnen Gebieten, namentlich dem der eigentlich religiösen Kunst, freiwillig auf Selbstständigkeit verzichtet und sich eng an das Alte angeschlossen zu haben, indem man fühlte, dass, um es durch Neues zu ersetzen, der natür-

liche Sinn verloren gegangen war. Ueberall aber, wo die neue Zeit neue Ansprüche geltend macht, befriedigt dieselben die Kunst in durchaus originaler, selbstständiger Weise; und je höher der Reichthum und der Glanz des Lebens steigen, um so höher spannt auch die Kunst alle ihre Kräfte, um durch dieselben Eigenschaften auch auf dem Felde ihrer Thätigkeit alles Frühere zu überbieten. So gelangte man in der That an das Ziel, bis zu welchem vorzudringen der berechnenden Schärfe des menschlichen Geistes überhaupt möglich war, ohne in willkürliche Manier und barocke Phantasterei zu verfallen. Ob die Kunst im Stande gewesen sein würde, sich lange auf dieser Grenzlinie zu erhalten, wird niemand leicht zu entscheiden wagen. Die Geschichte selbst giebt uns keine Antwort darüber. Denn am Ende dieser Periode verliert Griechenland seine Unabhängigkeit vollständig, und eben so fallen nach und nach die Königreiche, in welchen griechisches Leben Eingang gefunden hatte, durch ein unabänderliches Geschick der erobernden Weltmacht Rom zum Opfer. Zwar fand nun die Kunst an dem Sieger einen neuen Beschützer. Aber auf einen fremden Boden verpflanzt, konnte sie natürlich in ihrer weiteren Entwickelung nicht ununterbrochen fortschreiten, sondern musste zunächst den besonderen Verhältnissen ihrer neuen Umgebung gerecht zu werden sich bestreben.

Anhang.

Der Untergang der politischen Selbstständigkeit Griechenlands bildet in der Geschichte der Kunst hauptsächlich darum einen scharfen Abschnitt, weil mit ihm der hervorragendste Theil der Kunstübung aus dem Heimathlande der Künstler nach Italien übersiedelt. In Griechenland selbst finden wir aus der nachfolgenden Zeit fast nur einige Inschriften wenig bekannter Künstler. Die dürftigen Nachrichten in der Litteratur beziehen sich ziemlich ohne Ausnahme auf Künstler, welche in Rom thätig waren. Aber auch hier bilden erhaltene Monumente mit Inschriften die Hauptquellen unserer Kenntniss. Wir können daraus folgern, dass, was bei verschiedenen Schriftstellern ohne bestimmte Zeitangabe erwähnt wird, ziemlich allgemein der Zeit vor der Zerstörung Korinths angehört, und werden in dieser Annahme meist auch durch andere

Gründe bestärkt. Wenn daher auch einzelne Ausnahmen etwa bis zum Beginne der Kaiserzeit herabreichen mögen, so erscheint es doch gerathener, diesen ganzen Rest als Anhang zur Geschichte der griechischen Kunst vor der römischen Herrschaft zu vereinigen, als ihn an das Ende der nächsten Periode zu versetzen, wo er gänzlich ausser Zusammenhang erscheinen würde. Für die äussere Anordnung dieses Abschnittes erweist es sich als das Vortheilhafteste, von der Bedeutung der einzelnen Künstler abzusehen, und sie vielmehr nach den Schriftstellern zusammenzustellen, welche von ihnen handeln.

Unter den Statuen olympischer Sieger, welche Pausanias in seiner Beschreibung namhaft macht, sind 130 — 140, deren Alter sich nach der Zeit der Siege oder der Künstler ganz oder ziemlich sicher bestimmen lässt. Ausserdem finden wir bei ihm noch etwa dreizehn Statuen von Siegern unbekannter Zeit und als Werke sonst unbekannter Künstler angeführt. Die Frage, ob sich über dieselben nicht wenigstens annäherungsweise etwas festsetzen lässt, hängt eng mit der anderen zusammen, ob der Gebrauch, Siegerstatuen aufzustellen, auf eine bestimmte Periode beschränkt geblieben ist. Ich glaube dieselbe bejahen zu müssen. Die ältesten Statuen, welche Pausanias sah, waren die des Praxidamas und Rhexibios aus Ol. 59 und 61. Das letzte Beispiel liefert Sarapion in der 217ten Olympiade: VI, 23, 4. Allein er bildet eine Ausnahme: denn wenn wir auch von dem Zweifel Krause's [1]) absehen wollen, ob er wirklich im Faustkampfe der Knaben gesiegt habe, so war es doch gewiss nicht dieser Sieg, sondern die Getreideschenkung während einer Hungersnoth in Elis, welche ihm ein Ehrendenkmal seitens der Eleer eintrug. Lassen wir also diese Ausnahme unberücksichtigt, so werden wir mit einem grossen Sprunge rückwärts geführt bis etwa in die Zeit der Zerstörung Korinths. Schon unmittelbar nach der Zeit Alexanders werden die Statuen seltener. Von den Künstlern aus der Schule des Lysipp machen Daïppos und Kantharos je zwei, Eutychides und Daetondas je eine; von einem unbekannten Künstler ist die des Deinosthenes, welcher Ol. 116 siegt. In die Zeit zwischen Ol. 130—140 fällt nachweisbar nur die des

1) Olymp. S. 369.

Aratos; noch später die Siege und Statuen des Paeonios Ol. 141; Kleitomachos, 141 und 142; Kapros, 142; Agemachos, 147; Diallos und Amyntas nach 145[1]); endlich Hegesarchos, dessen Statue ein Werk der Söhne des Polykles war, welche wir ebenfalls in die Zeit um Ol. 156 zu setzen haben. Sonach fällt von allen der Zeit nach bekannten Statuen nur etwa der zehnte Theil später als Alexander, keine ist jünger, als etwa die Zerstörung Korinths. Die Kriege unter den Diadochen scheinen also den Gebrauch der Siegerstatuen zuerst geschmälert zu haben; später, zur Zeit der Blüthe des achaeischen Bundes, kommt er noch einmal wieder etwas mehr in Aufnahme, bis er mit dem Verluste der Selbstständigkeit Griechenlands gänzlich verschwindet. Einzelne Ausnahmen, sofern sie sich etwa noch auffinden lassen sollten, würden dieses Resultat im Wesentlichen nicht umstossen. In demselben aber liegt für uns die Berechtigung, die Künstler olympischer Siegerstatuen aus unbekannter Zeit für älter zu erklären, als die Zerstörung Korinths. Einige derselben haben wir früher bereits je nach ihrem Vaterlande angeführt, so:

Kratinos unter Sparta, S. 116.
Serambos unter Aegina, S. 96.
Pyrilampes unter Messene, S. 292.
Theron unter Boeotien, S. 296.
Olympos unter Sikyon, S. 419.
Andreas unter Argos, S. 420.
Asterion unter Sikyon (vgl. Kanachos II.), S. 277.

Hiernach bleiben noch übrig:

Dionysikles aus Milet, welcher die Statuen des Ringers Damokrates aus Tenedos macht: Paus. VI, 17, 1;

Lysos aus Makedonien, erwähnt wegen der Statue des Siegers im Waffenlaufe Kriannios aus Elis: Paus. l. l.;

Somis, der Künstler der Statue des Prokles, Sohnes des Lykastides, eines Ringerknaben aus Andros: Paus. VI, 14, 5.

1) Denn sie siegten im Pankration der Knaben, welche Kampfart erst damals aufgenommen wurde (Paus. V, 8 am Ende); aber wohl nicht lange nach deren Einführung: denn Diallos war der erste ionische Sieger in derselben; des Amyntas Statue aber macht Polykles um Ol. 156.

Theomnestos aus Sardes machte die Statue des Ageles aus Chios, welcher im Faustkampfe der Knaben siegte: Paus. VI, 15, 2. Plinius (34, 91) nennt einen Theomnestos unter den Erzbildnern, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Auch kennen wir einen Maler dieses Namens als Zeitgenossen des Apelles: Plin. 35, 107. Endlich theilt Muratori (II, p. 1014, 11) aus seinen Scheden eine Inschrift mit, welche aber offenbar in zwei verschiedene zu trennen ist. Die zweite längere Hälfte enthält nemlich eine Grabschrift aus der römischen Kaiserzeit. Die erste lautet vollkommen abgeschlossen für sich:

ΘΕΟΜΝΗΣΤΟΣ ΘΕΟΤΙΜΟΥ ΚΑΙ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΑΣΤΙΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΑΝ

C. I. Gr. n. 2241. Sie stammt von der Insel Chios; und da der Sardianer Theomnestos, wie wir sahen, für einen Chier Ageles arbeitete, so nehme ich keinen Anstand, den Theomnestos der Inschrift für denselben Künstler zu halten.

Dionysios, sein Genosse, ist nicht weiter bekannt.

Hermogenes von Kythera. Zu Korinth sah Pausanias ein chernes Bild des Apollo Klarios und ein Bild der Aphrodite von der Hand dieses Künstlers: II, 2, 7. Da Pausanias kurz vorher (§. 5) bemerkt, es seien in Korinth noch mancherlei Sehenswürdigkeiten aus der älteren Zeit (von der Zerstörung durch Mummius) vorhanden, und er überhaupt aus der späteren Epoche sehr wenige, aus der Kaiserzeit fast keinen einzigen Künstler nennt, so dürfen wir auch wohl Hermogenes in die ältere Zeit setzen.

Musos machte einen Zeus auf cherner Basis, welchen der korinthische Demos in Olympia geweiht hatte: Paus. V, 24, 1.

Thylakos und Onaethos und deren Söhne arbeiteten ein Zeusbild, welches die Megareer in Olympia neben dem Wagen des Kleosthenes aufgestellt hatten: Paus. V, 23, 4. Pausanias wusste Zeit und Vaterland der Künstler nicht anzugeben.

Tisagoras. Ein Werk und zugleich ein Weihgeschenk dieses Künstlers sah Pausanias zu Delphi und bewunderte es wegen der Schwierigkeit der Technik: es war nemlich eine Darstellung des Kampfes des Herakles gegen die Hydra aus Eisen oder Stahl (*σιδήρου*): X, 18, 5. Dass der Künstler sein

Verdienst in der Technik sucht, deutet vielleicht auf die spätere, d. h. nachalexandrinische Zeit, in welche z. B. auch der eiserne Herakles des Rhodiers Alkon gehört.

Lesbothemis. Nach Athenaeus (IV, p. 182 F; XIV, p. 635 A) erwähnt Euphorion, der Bibliothekar Antiochos des Grossen (reg. 224—187 v. Chr.), den Lesbothemis als Künstler einer Muse in Mitylene, welche als Attribut die Sambuka hielt, ein dreiseitiges Instrument von hohem Tone. Da Euphorion die Statue zum Beweise für den alten Gebrauch des Instruments anführt, der Künstler überdem in der einen Stelle ἀρχαῖος ἀγαλματοποιὸς genannt wird, so gehört er sicher in eine weit ältere Zeit; nur lässt sich nicht angeben, bis zu welchem Punkte wir zurückgehen dürfen.

Menippos. Unter den verschiedenen Personen dieses Namens nennt Diogenes Laërtius (VI, 101) zwei Maler und einen Bildhauer, welche er bei Apollodor erwähnt fand, wahrscheinlich dem Athener, welcher Ol. 158, 4 starb.

Herakleides aus Phokaea und Aeschines werden als Bildhauer von Diogenes Laërtius (V, 94; II, 64) erwähnt.

Hermokreon bauete den durch Grösse und Schönheit berühmten Altar, welcher zu Parion an der Propontis nach Aufhebung eines benachbarten Orakels des Apollo und der Artemis errichtet wurde: Strabo XIII, p. 588 B. Seine Seiten hatten eine Länge von einem Stadium: X, p. 487 A, boten also ein weites Feld für künstlerische Ausschmückung. Die Stelle, wo er stand, soll noch jetzt erkennbar sein. Eine Abbildung, natürlich im kleinsten Massstabe, findet sich auf den Münzen von Parion: Sestini, lett. num. III, t. I, fig. 3—10; Rathgeber, Bull. dell' Inst. 1840, p. 72.

Isidotos oder Isidoros mag an dieser Stelle wegen der Erwähnung von Parion angeführt werden. Schon früher, bei Gelegenheit des Attikers Hegias (S. 102), ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass bei Plinius (34, 78) unter Tilgung des Namens „Hagesiae" zu schreiben ist: Hegiae... Castor et Pollux ante aedem Iovis tonantis; [Hagesiae] in Pario colonia Hercules Isidori Buthytes; wobei ich mich auf eine bei Pozzuoli (oder richtiger bei Cumae) gefundene Inschrift stützte:

ϽΔΕΚΜΟΣΕΙΟΣ-ΠΑΚΙΟΥ ΙΣΙΔΩΡΟΣ ΝΟΥΜ|ηνιου
ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΟΕΕ|

(C. I. Gr. n. 5858), aus welcher wir einen Künstler Isidoros aus Paros kennen lernen. Freilich habe ich dabei zweierlei übersehen, nemlich dass Parion und Paros keineswegs in so enger Beziehung stehen, wie die Namen anzudeuten scheinen, und dass die besten Handschriften des Plinius Isidoti darbieten, welches in Isidori zu verändern die Inschrift nicht hinreichend rechtfertigen würde. Wir werden deshalb zwei Künstler unterscheiden, ja aus einem anderen Grunde vielleicht auch den Hegesias in die ihm abgesprochene Stelle wieder einsetzen müssen. Rathgeber hat nemlich [1]) darauf aufmerksam gemacht, dass auf Münzen von Parion ein Herakles abgebildet ist, in welchem eine Nachbildung der von Plinius erwähnten Statue mit einiger Wahrscheinlichkeit vorausgesetzt werden darf. Dieser aber ist dem farnesischen des Glykon durchaus ähnlich. Die Bezeichnung als Stieropferer würde also auf ihn nicht passen, und der Buthytes als ein vom Herakles verschiedenes Werk zu betrachten sein. Diesen Schwierigkeiten gegenüber ziehe ich es vor, für jetzt einer bestimmten Entscheidung zu entsagen. — Ueber die cumaeische Inschrift bemerke ich, dass *ΔΕΚΜΟΣ* dem Lateinischen Decimus entspricht [2]), und dass am Anfange O, wenn so zu lesen ist, wohl eher mit Bergk für den Rest eines Verbums, wie *ἱδρύσατο*, als mit Letronne für den Vornamen *Πο(βλιος)* gehalten werden darf. Wegen des oskischen Klanges der Namen *Ἑῖος* und *Πάκιος* (identisch mit Pakis, Pakuies, Pacuvius) wird es erlaubt sein, die Inschrift vor die Zeit der Kaiserherrschaft zu setzen.

Vitruv (III, praef. 2) macht die Bemerkung, dass manche tüchtige Künstler nur desshalb keinen grossen Ruf erlangt haben, weil ihnen die Gelegenheit gefehlt, gleich Myron, Polyklet, Phidias, Lysipp, für grosse Städte und Könige glänzende Werke zu liefern. Die zum Beweise angeführten Künstler werden daher in der besten Zeit der griechischen Kunst gelebt haben. Es sind folgende:

H e l l a s von Athen;

1) Bull. dell' Inst. 1840, p. 75. 2) Letronne, Ann. dell' Inst. 1845, p. 269; Bergk, Zeitschr. f. Altw. 1847, S. 173.

Chion von Korinth (vgl. S. 113);

Myagros von Phokaea, welcher auch von Plinius unter den Erzbildnern genannt wird als bekannt durch Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden: 34, 91;

Pharax aus Ephesos;

Bedas aus Byzanz, also nicht zu verwechseln mit Boedas, dem Sohne und Schüler Lysipps.

Der christliche Schriftsteller Tatian starb zwar erst 176 n. Chr. G.; unter den Dichterinnen jedoch, deren Statuen von ihm angeführt werden und vielfach von uns erwähnt worden sind, ist keine nachweisbar jünger, als die Epoche der Diadochenherrschaft, und in diese fallen daher spätestens die früher noch nicht erwähnten Künstler:

Gomphos, von welchem eine Statue der unbekannten Dichterin Praxigoris angeführt wird; und

Aristodotos, welcher die Statue der Mystis machte, deren Name vielleicht der Verbesserung (*Μυρτίδος*, *Νοσσίδος*?) bedarf: orat. c. Graec. 52, p. 114 Worth.

Zu einer weit bedeutenderen Nachlese, als die eben behandelten Schriftsteller, bietet uns Plinius Gelegenheit. In dem XXXIVsten Buche theilt er die Erzbildner je nach ihrer Bedeutung in verschiedene Gruppen; und dass er (oder richtiger wohl der Schriftsteller, aus dem er schöpfte) in diesen Zusammenstellungen mit Urtheil verfuhr, ersehen wir jetzt nachträglich daraus, dass aus der ersten längeren Aufzählung nur ein einziger Name hier nachzutragen ist, während es möglich war, allen andern in der historischen Gliederung der Schulen irgendwie ihren Platz anzuweisen. Auch von denen zweiten Ranges ist ein grosser Theil bereits früher angeführt worden; bei den noch übrigen beschränkt sich unsere Kenntniss fast immer auf die blosse Erwähnung bei Plinius, weshalb wir in der Aufzählung ganz seiner Anordnung folgen. Hinsichtlich der Zeit ist zu bemerken, dass derselbe die Kunst seiner Tage bis auf eine Ausnahme nicht in Betracht zieht, sondern mit der augusteischen Epoche abschliesst. Keiner der folgenden Künstler ist also für jünger als Augustus zu halten. Der grösste Theil, namentlich derjenigen, welche sich mit Darstellung wirklicher Personen beschäftigten, mag der Epoche nach Alexander angehören, in welcher namentlich der Gebrauch der

Ehrenstatuen sich bis zum Uebermaass ausdehnte. — Hinsichtlich der Schreibung der Namen verweise ich auf die neue Ausgabe des Plinius von Sillig.

§. 80. Naucerus machte einen heftig athmenden Ringer.

§. 85. Wegen gleichmässiger Tüchtigkeit anerkannt, aber durch kein einzelnes Werk besonders ausgezeichnet waren:

Ariston, bekannter als Caelator, w. m. s.
Callides, s. S. 399.
Ctesias, unbekannt.
Cantharus, s. S. 415.
Diodoros, s. S. 105.
Deliades, unbekannt.
Euphorion, unbekannt.
Eunicus und Hecataeus, auch Caelatoren, w. m. s.
Lesbocles, unbekannt.
Prodorus, unbekannt.
Pythodicus, unbekannt.
Polygnot, der bekannte Maler.
Stratonicus, auch Caelator, s. S. 412.
Scymnus, s. S. 105.

§. 86. Es folgen die Künstler, welche Werke einer und derselben Art machten, unter denen wir nur die bisher nicht genannten anführen:

Antrobulus, Asclepiodorus (vielleicht der athenische Maler) und Aleuas machen Philosophenstatuen;

Antimachus edle Frauen;

§. 87. Cepis Schauspieler der Komödie und Athleten; eben so

Chalcosthenes. [Von einem Thonbildner dieses Namens sagt Plinius: 35, 155, er habe zu Athen cruda opera gemacht, und von seiner Werkstatt habe der Kerameikos seinen Namen erhalten: eine Notiz, deren historische Bedeutung durchaus unklar ist.]

Daïphron und Demon machen Philosophenstatuen.

§. 88. Epigonos, in allen den eben genannten Bildungen bewandert, zeichnete sich ausserdem aus durch einen Tubabläser und durch ein Kind, welches auf Mitleid erregende Weise die sterbende Mutter liebkost.

Eubulus erwarb sich Lob durch eine Frau in Verwunderung (mulier admirans);

Menogenes durch Viergespanne.

§. 91. Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde bildeten:

Baton, von dem ausserdem §. 73 noch die Statuen eines Apollo und einer Hera als zu Rom im Tempel der Concordia befindlich angeführt werden;

Glaucides, unbekannt;

Heliodor, berühmt ausserdem durch eine im Porticus der Octavia aufgestellte Gruppe: „Pan und Olympos ringend, an Berühmtheit das zweite Symplegma auf der Erde": 36, 35. Ob das erste das von Kephisodot in Pergamos oder ein anderes war, geht aus dem Zusammenhange nicht hervor. Eine Gruppe des Pan und Olympos, zusammen mit einer anderen des Chiron und Achilles, deren Künstler nicht bekannt war, befand sich zu Rom in der Septa: 36, 29. Ueber die erotische oder vielmehr lascive Bedeutung des Gegenstandes vgl. Welcker Alte Denkm. I, S. 317 flgdd.

Hicanus, Leophon, unbekannt;

Leon, vielleicht mit dem Maler identisch;

Polyïdus, wie statt Polydorus aus den besten Handschriften hergestellt ist; vielleicht mit dem Dichter und Maler identisch, w. m. s.

Pythocritus, unbekannt;

Pollis, wohl derselbe, welchen Vitruv (VII, praef. §. 14) als Schriftsteller zweiten Ranges über Symmetrie anführt;

Posidonius aus Ephesus, auch als Caelator bekannt;

Symenus, unbekannt;

Timo, ein Aegypter, sofern er mit dem Vater der Malerin Helena identisch ist, welche die Schlacht bei Issos malte (Phot. bibl. p. 248 ed. Hoesch.);

Tisias, unbekannt.

Aus dem XXXVsten Buche des Plinius ist hier zu erwähnen, dass der Maler Eudorus auch Statuen in Erz bildete: §. 141, so wie „dass M. Varro zu Rom einen gewissen Possis kannte, welcher Aepfel, Trauben und Fische plastisch so treu darstellte, dass man sie von wirklichen kaum unterscheiden konnte": §. 155. Freilich verdient er darum kaum einen Platz unter wirklichen Künstlern.

Aus dem XXXVIsten Buche sind folgende Marmorbildner nachzutragen:

§. 33. Heniochus, von dessen Hand sich ein Okeanos und ein Zeus unter den Monumenten im Besitze des Asinius Pollio befand. Früher schrieb man den Namen Entochus.

§. 35. Polycharmus machte eine sich waschende und eine andere stehende Venus, welche zu Rom im Porticus der Octavia aufgestellt war, wo sich hauptsächlich Werke aus der Zeit des Metellus Macedonicus fanden. Dass die nicht seltenen Statuen einer im Bade kauernden Venus Copien nach Polycharmus seien, ist schon von Visconti vermuthet worden: vgl. Müller Hdb. d. Arch. §. 377, 5.

§. 36. Lysias. „Aus der ehrenvollen Verwendung sieht man, dass in grossem Ansehen das Werk des Lysias gehalten wurde, welches Augustus auf dem Palatin (in palatio) über dem Bogen zu Ehren seines Vaters in einer mit Säulen geschmückten aedicula weihete. Es ist ein Viergespann und Wagen nebst Apollo und Diana aus einem Steine." Dass der Künstler zu Augustus Zeit lebte, wie Sillig meint, liegt keineswegs in den Worten des Plinius.

Dercylides, wegen seiner Faustkämpferstatuen in den Servilianischen Gärten angeführt.

§. 38. Wir haben schon bei Gelegenheit des Laokoon erwähnt, dass Plinius nach dieser Gruppe eine Reihe von Künstlern anführt, „welche die palatinischen Paläste der Kaiser mit ausgezeichneten Werken anfüllten", aber weniger bekannt waren, weil sie paarweise arbeiteten. Es sind:

Craterus mit Pythodorus,
Polydeuces mit Hermolaus,
ein zweiter Pythodorus mit Artemon,
und als ein einzelner noch Aphrodisius aus Tralles.

Dass sie nicht erst in der Kaiserzeit gelebt, haben wir früher wahrscheinlich zu machen gesucht; doch lässt sich allerdings der Beweis nicht streng führen, da sie sonst unbekannt sind. Wir kennen nur noch einen Artemon als Maler unter den Nachfolgern Alexanders, und einen athenischen Bildhauer aus unbekannter Zeit, dürfen aber nicht wagen, diesen mit dem Genossen des Pythodorus zu identificiren.

Sechster Abschnitt.

Die griechische Kunst zur Zeit der römischen Herrschaft.

In der Einleitung zu diesem Abschnitte finden die wenigen italischen Künstler der ältesten Zeit am besten ihren Platz, von welchen uns fast nur durch Plinius einige spärliche Nachrichten in dessen Abschnitten über die Plastik, d. h. die Thonbildnerei, erhalten sind. Er berichtet:

Eucheir, Diopos, Eugrammos, welche er als fictores bezeichnet, seien zur Zeit der Vertreibung der Bakchiaden aus Korinth (durch Kypselos Ol. 29), mit Demaratus, dem Vater des römischen Königs Tarquinius, nach Italien ausgewandert, und von ihnen sei die Kunst der Plastik nach Italien gebracht worden: 35, 152. Die Namen des Eucheir und Eugrammos, des im Bilden mit der Hand, und des im Zeichnen Gewandten, entsprechen offenbar der Thätigkeit dieser Künstler; und auch Diopos, dessen Name erst jetzt aus den besten Handschriften den beiden andern beigesellt worden ist, lässt sich nach Silligs Bemerkung als Aufseher, als dispensator operum, erklären. Wir haben es hier also, wenn auch wohl nicht mit reiner Sage, doch mit einer Mischung von Sage und Geschichte zu thun, als deren Kern wir anerkennen mögen, dass schon in der ältesten Zeit einmal die griechische Kunst auf die italische einen Einfluss geübt habe. — In naher Verbindung mit der Nachricht, ab iis Italiae traditam plasticen, stand vielleicht ursprünglich, d. h. in den Quellen des Plinius, die bei diesem jetzt durch mehrere Zwischensätze getrennte Angabe über:

Volcanius von Veii. Denn von ihm heisst es: „Ausserdem soll diese Kunst in Italien und besonders in Etrurien ausgebildet, und Volcanius aus Veii von Tarquinius Priscus berufen worden sein, um ihm das Bild des Juppiter für das Capitol zu verdingen: man sagt, es sei aus Thon gebildet gewesen, weshalb man es roth anzustreichen (miniari) pflegte; aus Thon gleichfalls die Viergespanne auf dem Giebel dieses Tempels, welche wir öfters erwähnt haben. Derselbe Künstler habe auch den Hercules gemacht, der noch heute in Rom nach dem Stoffe (ficti-

lis?) benannt wird. Denn solcher Art waren damals die angesehensten Götterbilder; und wir schämen uns nicht derjenigen, welche sie in dieser Gestalt verehrten; denn aus Gold und Silber machten sie nicht einmal etwas für den Dienst der Götter": 35, 157. Der Name des Künstlers und seiner Vaterstadt ist erst jetzt mit einiger Sicherheit aus der Bamberger Handschrift, et uulcaniueis accitum, hergestellt worden, während früher Turianus aus Fregellae oder Fregenae seine Stelle einnahm. Dass er aus Veii stammte, stimmt aber namentlich mit anderen Sagen über die Gründung des capitolinischen Tempels vortrefflich überein. Erinnert nun zwar auch hier der Name des Künstlers wieder an den kunstfertigen Gott, so haben wir es doch gewiss im Grunde mit historischen Thatsachen zu thun. Zweifelhafter ist dies hinsichtlich des

Mamurius Veturius, welcher nach dem Muster des einen vom Himmel gefallenen Ancile mehrere andere bis zum Verwechseln ähnliche für König Numa gemacht haben sollte. Varro de l. l. VI, 6; Festus s. v. Mamuri Veturi; Ovid. fast. III, 383; Plut. Numa 13. Die Ueberlieferung, er habe sich als Lohn ausgebeten, dass sein Name am Ende der saliarischen Gesänge regelmässig mitgenannt werde, muss hier den Verdacht erregen, dass eben aus dieser Schlussformel die Sage von dem Künstler entstanden sei. War aber dieses einmal geschehen, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn man später in Rom auch noch eine Erzstatue des Vertumnus als sein Werk zeigte: Prop. IV, 2, namentlich am Ende.

Kehren wir also wieder zu Plinius zurück, so führt uns derselbe durch

Damophilos und Gorgasos in die vollkommen historische Zeit. Diese Künstler waren „Plasten von grossem Rufe und zugleich Maler; und hatten den Tempel der Ceres zu Rom beim Circus Maximus mit beiden Arten ihrer Kunst geschmückt; durch eine griechische Inschrift in Versen bekundeten sie, dass zur Rechten Damophilos, zur Linken Gorgasos gearbeitet habe. Vor diesem Tempel war nach dem Zeugnisse des Varro Alles an den (römischen) Tempeln tuscanisch. Nach demselben Gewährsmanne wurden bei der Restauration des Tempels herausgeschnittene Mauerkrusten in geränderten Tafeln eingefasst, und die Bilder aus dem Giebel ebenfalls zerstreut": 35, 154. Der Tempel der Ceres ward von A. Postu-

mius im Jahre 258 d. St. gelobt und von Cassius 261 (493 v. Ch. Ol. 71, 4) geweiht: Dionys. VI, 17, 94; Tacit. ann. II, 49. Die Künstler müssten demnach älter als Phidias und Polygnot gewesen sein. Etwa zehn Olympiaden später lebt Demophilus von Himera, nach Einigen Lehrer des Zeuxis, wodurch man zu der Annahme veranlasst werden könnte, dieser und der Genosse des Gorgasos seien eine Person und die Gemälde und plastischen Arbeiten im Tempel der Ceres erst längere Zeit nach der Erbauung ausgeführt worden. Doch lässt sich darüber nichts Bestimmtes entscheiden.

Hiermit enden die Nachrichten des Plinius über die ältesten Plasten Italiens. Bis zu dem Zeitpunkte aber, in welchem das besiegte Griechenland auf dem Gebiete der Litteratur und Kunst seinen Sieger unterjochte, fehlen in den Schriften der Alten überhaupt alle Angaben über italische Bildhauer; und diese Lücke wird nur spärlich durch die Inschriften einiger Werke ausgefüllt.

Novius Plautius. Unsere Kunde von diesem Künstler knüpft sich an das schönste und edelste Werk alt-italischer Kunst, welches wir besitzen, die sogenannte ficoronische Ciste des Kircher'schen Museums in Rom, welche um das Jahr 1743 in der Nähe von Palestrina, dem alten Praeneste, gefunden worden ist. Die Künstlerinschrift lautet:

NOVIOS · PLAVTIOS · MED ROMAI ·
FECID

die Dedication:

DINDIA · MACOLNIA · FILEA · DEDIT ·

Die Formen der Buchstaben, der Orthographie und der grammatischen Flexion haben es erlaubt, die Zeit dieser Inschrift ziemlich genau zu bestimmen; und wir verweisen in dieser Beziehung auf die ausführlichen Erörterungen von Th. Mommsen in O. Jahn's Abhandlung über die ficoronische Ciste, Leipz. 1852, S. 42 flgdd. Das Resultat derselben ist, dass die Inschrift nicht wohl jünger sein könne, als das Ende des fünften Jahrhunderts der Stadt Rom, oder höchstens der Anfang des sechsten. Leider wird der Nutzen, welchen die Sicherheit dieser Bestimmung zu gewähren vermöchte, durch einen andern Umstand etwas geschmälert. Die Inschrift nemlich findet sich nicht auf dem Körper der Ciste selbst, sondern auf der Fussplatte der Gruppe eines Jünglings und zweier

Satyrn, welche, um als Griff zu dienen, in roher Weise auf den Deckel ohne Rücksicht auf die Zeichnung desselben geheftet ist. Dadurch wird es ungewiss, ob der Ausdruck med fecit auf das Ganze oder allein auf die Deckelgruppe zu beziehen ist. Dedit in der entsprechenden Inschrift können wir nur von der Schenkung des Ganzen verstehen. Beide Inschriften aber erscheinen durchaus als gleichzeitig eingegraben, also erst bei Beendigung des Ganzen. Nun finden sich in den gravirten Zeichnungen dieser Ciste zwar einige Nebendinge, wie ein Halsband mit der Bulla, ein Armband, eine Art der Beschuhung, aus welchen deutlich hervorgeht, dass dieselben in Italien entstanden sein müssen. Dennoch aber zeugt der Styl, die Erfindung und die Zeichnung von dem reinsten und edelsten griechischen Geiste. In den freistehenden Figuren des Deckels dagegen, so wie in den Reliefs der angesetzten Füsse ist Alles, ich will nicht sagen etruskisch, aber rein italisch. Unmöglich kann ich also hier denen beistimmen, welche Ciste, Deckel und Füsse als das Werk einer und derselben Hand anerkennen wollen; und es bleibt mir nur eine doppelte Annahme übrig: entweder erwarb der Künstler der Deckelgruppe die Platte mit den gravirten Zeichnungen, oder umgekehrt, der Zeichner kaufte die unabhängig von seinem Werke bestehende Gruppe und die Füsse schon fertig, und setzte seinen Namen auf diese, weil sich dort gerade ein passender Raum darbot. Wie dem aber auch sein möge, immer ist es nicht wahrscheinlich, dass das Ganze aus Stücken zusammengesetzt sei, welche der Zeit ihrer Entstehung nach in durchaus verschiedene Epochen gehörten, und wir gewinnen dadurch das Resultat, dass um das Jahr 500 d. St. in Rom zwei durchaus verschiedene Richtungen der Kunst, eine nationale und eine griechische, sich um die Herrschaft stritten. Wenn nun Mommsen (bei Jahn S. 61) wahrscheinlich gemacht hat, dass Novius Plautius ein Campaner war, also einer Provinz angehörte, in welcher der griechische Geist selbst zur Zeit der Römer seinen Einfluss behauptete, so werden wir uns der Ansicht zuneigen müssen, dass er der Künstler nicht der Deckelgruppe, sondern der gravirten Zeichnung war, und in Rom, wo er arbeitete, das Beiwerk erwarb, wie er es gerade vorräthig fand. Dafür spricht auch vielleicht noch der Umstand, dass nicht einmal zwischen dem Style der Deckelgruppe und der Reliefs am Fusse eine

solche Uebereinstimmung herrscht, wie wir sie bei Werken einer und derselben Hand erwarten müssten.

Nicht ohne Interesse für die Beurtheilung der hier berührten Verhältnisse ist, was wir von zwei andern italischen Künstlern wissen. Der eine heisst

C. Ovius. Sein Name findet sich auf dem unteren Rande einer kleinen Medusenbüste aus Bronze, welche in der Weise der imagines clipeatae als hohes Relief auf ebener Grundfläche hervorspringt. Die Inschrift lautet nach der genauen Abschrift, welche Pre Marchi mir nach dem Original im Kircherschen Museum zu nehmen erlaubte:

C · ΩVIΩ · ΩVI' · I'IICT

also C. Ovius Oufentina fecit. Die Tribus Oufentina wurde 436 d. St., (317 v. Chr.) gegründet: Liv. IX, 20. Das offene Ω aber lässt sich später als etwa 560 d. St. nicht nachweisen [1]: Ovius lebte also zwischen der Mitte des fünften und des sechsten Jahrhunderts der Stadt. Eben dieses Ω, so wie II und I' für E und F, sind aber namentlich den von Rom südlich gelegenen Provinzen eigenthümliche Buchstaben, und dort liegen ebenfalls manche der Tribus Oufentina angehörige Städte, so dass der Künstler wahrscheinlich in diese Gegenden gehört. Sein Werk nun zeigt einen freien entwickelten Styl, und wenn auch die Spuren eines national-italischen Gepräges keineswegs gänzlich verwischt erscheinen, so lässt sich eben so wenig der läuternde Einfluss des Griechischen verkennen. Anders verhält es sich bei

C. Pomponius. Er machte eine kleine Erzfigur, welche man, ich weiss nicht aus welchem Grunde, Juppiter benannt hat. Denn sie ist unbärtig, ohne Attribute und nur mit einem leichten Mantel bekleidet, welcher die Brust frei lässt. Auf diesem steht der Name des Künstlers in der Richtung des linken Schenkels, nach einer ebenfalls vom Pre Marchi verstatteten Abschrift, in folgender Fassung:

C POMPONI ϘVIR' OPOS

also C. Pomponi Quirina opus. Die Tribus Quirina ward erst 514 oder 516 d. Stadt errichtet: Liv. epit. lib. 19; und die Endung OS in OPOS scheint es nicht zu erlauben in eine viel jüngere Zeit her-

1) Mommsen bei Jahn S. 42.

abzugehen [1]), so dass die Inschrift mit dem zweiten punischen Kriege zusammenfallen mag und danach mit der eben behandeltendes Ovius etwa gleichzeitig ist. Im Styl aber unterscheidet sich die Jünglingsfigur wesentlich von der Medusa. Sie zeigt keine Spur griechischen Einflusses, sondern ist durchaus italisch oder etruskisch, in noch weit bestimmterer Weise, als es nach der Abbildung erscheint [2]). Aus diesem Grunde ist die Notiz wichtig, dass sie in das Kircher'sche Museum aus der Gualteri'schen Sammlung in Orvieto gekommen ist, also wahrscheinlich aus Etrurien stammt. Wenn wir daher in den verschiedenen Theilen der ficoronischen Ciste die gleichzeitige Ausübung einer griechischen und einer italischen Kunst in Rom zu erkennen glaubten, deren eine ihre Wurzeln in Campanien, die andere in Etrurien haben mochte, so erkennen wir ein ganz ähnliches Verhältniss in den ziemlich gleichzeitigen Werken des Ovius und des Pomponius, von denen wir ebenfalls nicht ohne Grund vermuthen durften, dass das eine südlich, das andere nördlich von Rom entstanden sei.

Die eben ausgesprochene Ansicht fester zu begründen, fehlen uns leider weitere Thatsachen. Künstler wenigstens von dieser Klasse sind für jetzt nicht weiter bekannt, wenn nicht vielleicht

C. Rupius oder Rufius hierher gehört. Von ihm findet sich in Perugia eine sitzende Figur aus gebrannter Erde mit der Inschrift:

C· RVPIVS· S· FINXIT

Vermiglioli Iscr. Perug. tav. VIII; vgl. Abeken Mittelitalien, S. 369, 3. Die Figur stellt einen sitzenden jungen Mann mit einer Löwenhaut bekleidet vor, für welchen Passeri [3]) die Benennung Lar vorgeschlagen hat. Der Styl hat, der Abbildung nach zu urtheilen, noch viel von national-etruskischem Charakter bewahrt, gehört aber schon der freieren Entwickelung desselben an.

Calenus Canoleius gehört vielleicht, streng genommen, nicht an diese Stelle. Wir besitzen von ihm eine Schale aus gebranntem Thone mit schwarzem Firniss, also ein Werk, welches der Technik nach richtiger bei Gelegenheit der ge-

1) Mommsen bei Jahn S. 44. 2) Mus. Kirch. aer. II, 14. p. 6. 3) di un simulacro argillaceo, rappresentante un Dio Lare, Perug. 1774.

malten Vasen zu behandeln wäre. Nur unterscheidet es sich von diesen dadurch, dass es mit Reliefs geziert ist: unten auf der Kreisfläche des Bodens sehen wir in stark hervorspringender Arbeit die Büsten eines bärtigen bekleideten Silens, von einer Gesichtsbildung, wie sie dem Silenopappos eigen zu sein pflegt. Wie es scheint, hält er die Doppelflöte in den Händen. Um den Rand des Bodens läuft die Inschrift:

CAꓡENVS · · CANOꓡEIVS · · · FECIT.

Darauf folgt an der inneren Wand der Schale ein Kranz von Schlingpflanzen; oberwärts ist dieselbe vielfach gegliedert und in architektonischer Weise mit Perlen, Wellenlinien und Eierstab verziert: Cab. Durand, n. 1434. Die Form des ꓡ verschwindet in lateinischen Inschriften gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts der Stadt. Der italische Ursprung dieses Gefässes (es ist sicheren Nachrichten zufolge in Vulci gefunden) verräth sich hauptsächlich in der Form und den vielfach getheilten, scharfkantigen Gliederungen, welche ein Grieche einfacher und mehr aus einem Gusse gebildet haben würde. Der Silen dagegen in seinem ganzen Ausdruck entspricht durchaus der griechischen Auffassung, so dass man versucht sein kann anzunehmen, der Künstler habe einfach ein kleines Erzbild copirt von der Art der clipeati, wie sie noch jetzt vorhanden sind und im Kunsthandel des Alterthums leicht aus Griechenland nach Etrurien eingeführt werden konnten.

Die Künstler der 156sten Olympiade.

In der chronologischen Uebersicht der Künstler bemerkt Plinius (34, 52), dass nach Ol. 121 in der Entwickelung der Kunst sich eine Lücke finde, und neues Leben erst Ol. 156 wieder entstanden sei. Damals hätten folgende, im Verhältniss zu den früheren freilich untergeordnete, aber doch als tüchtig anerkannte Künstler gelebt: Antaeos, Kallistratos, Polykles, Athenaeos, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles. Von diesen sind

Antaeos, Kallixenos, Pythokles sonst unbekannt Eben so

Pytheas, sofern er nicht mit dem Maler aus Bura in Achaia (Steph. Byz. s. v. *Βοῦρα*) identisch sein sollte.

Kallistratos wird ausserdem von Tatian (c. Graec. 55, p. 120 Worth) genannt als Künstler der Statue einer uns un-

bekannten Euanthe „ἐν περιπάτῳ τεκοῦσα." Ich vermuthe, dass vielmehr Euadne, die Tochter des Poseidon und der Pitane, gemeint ist, welche, von Apollo schwanger, beim Wasserholen den Gürtel ablegte und den Jamos gebar: Pind. Ol. VI, v. 66 u. d. Schol.

Athenaeos ist wahrscheinlich kein Künstler, sondern bezeichnet nur Polykles als Athener. Die Fragen aber, welche sich an den Namen dieses Künstlers knüpfen, sind sehr verwickelter Natur; und die letzten Untersuchungen über dieselben von Bergk [1]) haben leider diese Verwirrung, anstatt sie zu lösen, nur vermehrt, indem sie auf Behauptungen beruhen, welche in eben dem Maasse falsch und unbegründet sind, als sie zuversichtlich, ja fast gebieterisch ausgesprochen werden. Dadurch bin ich zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung gezwungen, in welcher ausser von Polykles des Zusammenhanges wegen zugleich noch von einigen andern Künstlern gehandelt werden muss:

Polykles, Timokles, Timarchides und Dionysios.

Die Nachrichten der Alten, welche bei der Bestimmung der Zeit und des Familienzusammenhanges dieser Künstler in Betracht kommen, sind die folgenden. Plinius berichtet (36, 35): „In dem Tempel des Apollo bei dem Porticus der Octavia ist das Bild des Apollo mit der Cither von Timarchides; innerhalb dieses Porticus im Tempel der Juno machte das Bild der Göttin Dionysios, ein anderes derselben Göttin Polykles, die Venus an demselben Orte Philiskos (von dem noch mehrere Bildwerke auch im Appollotempel sich fanden), die übrigen Bilder Praxiteles (oder Pasiteles). Derselbe Polykles und Dionysics, der Sohn des Timarchides (filius nach Cod. Bamb., filii nach andern), machten den Juppiter in dem zunächst stehenden Tempel." Die hier genannten Künstler bilden offenbar eine zusammengehörige Gruppe. Künstler des Namens Polykles aber gab es nach Plinius zwei, den einen um Ol. 102, den andern Ol. 156 (34, 50 u. 52); und es fragt sich also, von welchem hier die Rede ist.

Pausanias kennt einen Polykles, Schüler des Stadieus, aus Athen, den Künstler einer Statue des Amyntas, Sohnes

1) Zeitschr. f. Altw. 1845, S. 788.

des Hellanikos aus Ephesos, welcher im Pankration der Knaben zu Olympia gesiegt hatte: VI, 4, 5. Ferner legt er den Söhnen des Polykles die olympische Siegerstatue eines Faustkämpfers Agesarchos bei, eines Sohnes des Haemostratos aus Tritaea in Arkadien: VI, 12, 8 u. 9. Wie diese Söhne hiessen, ergiebt sich nach der richtigen Bemerkung O. Müller's (Kl. Schr. S. 373) aus einer anderen Stelle: X, 34. Dort wird §. 6 als ein Werk des Timokles und Timarchides ein bärtiger Asklepios zu Elatea angeführt, und §. 8 heisst es von einem Bilde der Athene Kranaea in derselben Stadt: auch dieses hätten die Söhne des Polykles gemacht. Einen Timokles endlich nennt Plinius unter den Künstlern der 156sten Olympiade.

Aus diesen Elementen nun bildet Bergk folgendes Schema:

(Ol. 102.) Polykles I.

(Ol. 111.) Timokles I. Timarchides

(Ol. 119.) Polykles II. Dionysios

(fehlen etwa drei Generationen)

Polykles III. Timokles II.

Polykles I soll der von Pausanias erwähnte Schüler des Stadieus sein. Dies ist entschieden unrichtig: das Pankration der Knaben wurde erst Ol. 145 zu Olympia eingeführt: Paus. V, 8 am Ende. Amyntas siegte also auch erst später, und Polykles kann nur der jüngere, der Künstler der 156sten Olympiade nach Plinius, sein. Die Söhne des Polykles bei Pausanias werden wir also in dieselbe Periode zu setzen geneigt sein, zumal bei Plinius der Name eines derselben in der 156sten Olympiade vorkommt. Untersuchen wir daher, ob die Einwendung Bergk's gegen diese Ansicht stichhaltig ist. Sie gründet sich auf die Statue des Agesarchos: „Da in dem beigefügten Epigramme die Vaterstadt des Agesarchos, Tritaea, als eine arkadische bezeichnet war, eine Stadt dieses Namens aber in Arkadien nicht existirt, wie auch Pausanias bemerkt, so kann nur die achaeische Stadt gemeint sein, die damals den Arkadiern sich angeschlossen hatte; dies war aber nur möglich in der Zeit, wo Arkadien eine nicht unbedeutende politische Macht wird, das föderative Element ausbildet, d. h. nach der Schlacht bei

Leuktra und noch entschiedener nach der Schlacht bei Mantineia. Gerade aber in der Zeit Philipps und Alexanders von Makedonien befinden sich die achaeischen Staaten in dem Zustande der grössten politischen Erniedrigung, und so kann recht gut in dieser Zeit Tritaea dem *κοινὸν Ἀρκάδων* beigetreten sein, während nach Ol. 124 das umgekehrte Verhältniss eintritt, indem der neubegründete achaeische Bund nun auch arkadischen Staaten sich anschliesst. So bestätigt also dies vollkommen meine Ansicht, dass die Söhne des Polykles hieher in die Philippische Zeit gehören." So weit Bergk; und ich will nicht leugnen, dass das politische Verhältniss, wie er es darstellt, an sich recht wohl möglich war. Da es jedoch nicht nothwendig so sein musste, so wird es immer erlaubt sein, eine andere Ansicht entgegenzustellen, welcher man einen gleichen Grad der Wahrscheinlichkeit nicht absprechen wird. Mit der Zerstörung Korinths durch Mummius (Olympiade 158, 3) wurden die alten Staatenbünde Griechenlands aufgelöst: Paus. VII, 16, 6. Damals musste es ganz im Sinne der Eroberer liegen, namentlich das Gewicht des achaeischen Namens zu verringern; und so mochte damals Tritaea, welches nicht an der Küste, sondern gerade an der Grenze Arkadiens lag, diesem Lande von den Römern zugetheilt worden sein, bis es später Augustus aus politischen Gründen anderer Art unter die Herrschaft von Patrae stellte: Paus. VII, 22, 4; vgl. 18, 6. Die Bezeichnung Tritaea's als einer arkadischen Stadt bildet also mindestens kein Hinderniss, Timokles und Timarchides für die Söhne des jüngeren Polykles zu halten.

Auf diesem Punkte angekommen, können wir uns der Vermuthung nicht entziehen, dass die Werke des Polykles, Dionysios und Timarchides ursprünglich für die Gebäude im Porticus der Octavia gearbeitet wurden, in welchen sie zu Plinius Zeit noch standen, da ihre Erbauung und die Zeit des jüngeren Polykles gerade zusammentreffen. Dagegen behauptet Bergk: „Alle diese Künstler bis ins Jahr der Stadt Rom 605 herunterzurücken, ... so dass sie jene Bildsäulen in Rom während des angeblich um jene Zeit stattfindenden Tempelbaues errichtet hätten, ist eine völlig unstatthafte Ansicht; denn alsdann würde man auch annehmen müssen, dass jener Timarchides, der Vater des Polykles und Dionysios, beim Bau des Apollotempels im J. 323 die Statue des Apollo Citharoedus verfertigt

habe." Die letzte Folgerung kann ich nicht anders als durchaus unlogisch nennen. Denn es fehlt die Voraussetzung, dass wir einen Timarchides durch andere Zeugnisse eben so als im Jahr 323 lebend nachweisen können, wie wir aus Plinius einen Polykles aus Ol. 156, d. i. nahezu 605 der Stadt, kennen. Hinsichtlich des „angeblichen" Tempelbaues hat aber Bergk die folgenden Zeugnisse der Alten übersehen: Vellei. I, 11 hic est Metellus Macedonicus, qui porticus, quae fuere circumdatae duabus aedibus sine inscriptione positis, quae nunc Octaviae porticibus ambiuntur, fecerat; und etwas weiter: hic idem primus omnium Romae aedem ex marmore in iis ipsis monumentis molitus; ferner Plin. 36, 40 Pasiteles Iovem fecit eboreum in Metelli aede, qua campus petitur; endlich Vitruv. III, 2 in porticu Metelli (aedes) Iovis Statoris Hermodi, wo mit vollem Rechte der Name des Hermodoros hergestellt worden ist, desselben, welcher um dieselbe Zeit, 614 d. St., den benachbarten Marstempel für Brutus Callaecus baute (vgl. Hermodoros unter den Architekten). Der Tempelbau findet also nicht angeblich zur Zeit des Metellus, wenige Jahre nach Ol. 156, statt; und wäre damals auch nur der Porticus um die Tempel herum errichtet, so könnte es keineswegs auffallen, wenn bei dieser Gelegenheit auch die Tempel mit neuen Statuen geschmückt worden wären. Benutzte aber Metellus einen griechischen Architekten, den er vielleicht selbst aus Griechenland nach Rom gebracht hatte, den Hermodoros (von Sauras und Batrachos will ich hier schweigen), so konnte er eben so wohl auch griechische Bildhauer in seinen Dienst genommen haben, und dies erscheint vielleicht noch wahrscheinlicher, wenn wir die Frage zu beantworten suchen, warum Plinius gerade die 156ste Olympiade als Epoche machend in der Kunst bezeichnet. In dieselbe fällt nemlich das Jahr 600 der Stadt Rom, und dieses mochte Plinius in seinen Quellen als den Zeitpunkt angegeben finden, in welchem die griechische Kunst in Rom einen vorwiegenden Einfluss gewann. Die Künstler, welche Plinius in dieser Epoche anführt, sind also aller Wahrscheinlichkeit nach diejenigen, welche diesen Einfluss vornehmlich geltend machten; und warum nicht gerade im Dienste des Metellus, dessen Kunstliebe durch seinen Aufenthalt in Griechenland erweckt sein mochte? Die „völlig unstatthafte Ansicht", dass die Werke im Porticus der Octavia zur Zeit

des Baues entstanden sein, ist also vielmehr die einfachste und natürlichste. Es fragt sich also nur noch, in welcher Weise wir zwischen den getrennten Gliedern einer Künstlerfamilie die Verbindung herstellen sollen. Wir kennen aus Pausanias: Polykles, den Schüler des Stadieus, und seine Söhne Timokles und Timarchides; aus Plinius: Timarchides und Polykles, welcher mit Dionysios an einer Statue gemeinsam arbeitet. Wäre dieser Dionysios der Sohn des von Pausanias erwähnten Timarchides, des Sohnes des Polykles, und Polykles bei Plinius der Schüler des Stadieus, so müssten Grossvater und Enkel gemeinsam gearbeitet haben, was nicht wahrscheinlich ist. Wir müssen demnach zwei Polykles oder zwei Timarchides annehmen, also:

Polykles	Timarchides
Timokles. Timarchides	Polykles u. Dionysios
Polykles u. Dionysios.	Timokles. Timarchides.

Da die Söhne des Polykles immer gemeinsam gearbeitet zu haben scheinen, Timarchides aber von Plinius als Künstler einer Apollostatue allein genannt wird, so werden wir dem zweiten Schema den Vorzug geben dürfen. Wenn endlich Bergk behauptet, dass man „auf keinen Fall die Lesart des Cod. Bamb. idem Polycles et Dionysius Timarchidis filius (für filii) billigen dürfe", so sehe ich auch dafür durchaus keinen Grund. Wäre Polykles wirklich des Timarchides Sohn gewesen, so würde er wahrscheinlich diesen, nicht den Stadieus zum Lehrer gehabt haben. Folgen wir dagegen der Bamberger Handschrift, was immer rathsam, wo es möglich ist, so ergiebt sich etwa folgendes Verhältniss: Polykles, des Stadieus Schüler, mochte dem Timarchides, welcher neben ihm für Rom arbeitet, nahe verwandt, sein Bruder, Vetter oder Oheim, sein, so dass es nicht auffallen kann, wenn sein eigener Sohn denselben Namen führt, er selbst aber mit Dionysios, dem Sohne seines Verwandten, an einem und demselben Werke beschäftigt ist. Dass er endlich diesen und nicht seine eigenen Söhne zu Gehülfen hat, erklärt sich durch die Annahme, dass die letzteren Griechenland nicht verliessen, wo in der That sich alle ihre namentlich bekannten Werke befanden.

Der Uebersicht wegen wiederholen wir das Verzeichniss der Werke jedes einzelnen:

Dem älteren Polykles der 102ten Olympiade haben wir sicher nur eine Statue des Alkibiades beilegen können.

Der jüngere Polykles, des Stadieus Schüler, arbeitete mit Dionysios den Juppiter, für sich allein eine Juno im Porticus der Octavia, ferner die Siegerstatue des Pankratiastenknaben Amyntas. Sein Werk war wahrscheinlich auch der vorzügliche Hermaphrodit, von welchem Plinius (34, 80) spricht. Denn das weichlich Ueppige ähnlicher Bildungen entspricht mehr der Zeit nach, als vor Skopas und Praxiteles, welche zuerst die Aphrodite zu entkleiden wagten. Ob freilich eine der noch erhaltenen Statuen auf das Vorbild des Polykles zurückzuführen ist, und welche unter ihnen, sind wir zu bestimmen ausser Stande. Auch von einer Statue des Herakles besitzen wir nichts, als die Notiz, dass ein Bild des Scipio zu Rom ad ΠΟΛΥΚΛΕΟΥϹ Herculem aufgestellt sei: so nemlich hat Mommsen die Worte des Cicero (ad Att. VI, 1, 17) aus mediceischen Handschriften emendirt: Zeitschr. f. Altw. 1845, S. 786. Dass uns nicht das Werk selbst in der ehernen Statue des Hercules im Capitol erhalten ist, wie Bergk vermuthet, lehrt der Augenschein (über d. Standort vgl. arch. Zeit. 1846, S. 357.) Von einem anderen Werke hat man nur die jetzt wieder verlorene Basis mit der Inschrift:

ΠΟΙΝΟΣ (?) ΜΑΚΕΔΩΝ ΠΟΛΥΚΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

in Rom dem Teatro Argentina gegenüber gefunden, bis wohin sich der Porticus hinter dem Theater des Pompeius erstreckte: Canina Arch. Rom. III, p. 310. Nur eine Vermuthung ist es, dass Polykles auch eine Gruppe der Musen gemacht habe, indem man in einem verderbten Fragment des Varro bei Nonius (s. v. ducere und aerificium), Nihil sunt Musae policis vestrae quos aerifice duxti, den Namen des Polykles zu finden meint.

Von Dionysios kennen wir ausser der Junostatue und seinem Antheil an dem Juppiter kein weiteres Werk.

Auch dem älteren Timarchides können wir mit Sicherheit nur die einzige Statue des Apollo mit der Cither beilegen.

Von Werken des Timokles und des jüngeren Timarchides kennen wir nur die aus Pausanias bereits angeführten: die Statue des Faustkämpfers Agesarchos, den bärtigen Asklepios zu Elatea und ebendaselbst die zum Kampfe gerüstete Athene Kranaea, deren Schild nach dem der Parthenos zu Athen copirt war. Unentschieden lassen wir, ob von Plinius

(34, 91) der erste oder der zweite Timarchides unter den Erzbildnern genannt wird, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten.

Athenische Künstler in Rom und Italien.

Apollonios, Sohn des Nestor, der Künstler des berühmten Heraklestorso im Vatican, zufolge der Inschrift:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ
ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6136; Visconti PCl. II, p. 72, t. X. Mit derselben Inschrift soll sich noch ein anderes Werk des Künstlers im Palast Massimi zu Rom befunden haben, der Torso eines Herakles oder eines Asklepios, welcher nach dem freilich immer verdächtigen Zeugnisse eines Manuscripts von Pirro Ligorio aus den Ruinen der Thermen des Agrippa stammte [1]). Von einem dritten Werke will die Dionigi (Viaggio fol. 45, 6) die gleichlautende Inschrift zu Arce bei Arpinum gesehen haben. — Für die Bestimmung der Zeit des Künstlers geben uns zuerst die Buchstabenformen bestimmte Anhaltspunkte: Α mit gebrochenem Querstriche und das cursive ω führen auf das letzte Jahrhundert der römischen Republik [2]). Diese Zeitbestimmung lässt sich aber durch wahrscheinliche Vermuthungen noch enger begrenzen. Der Torso ist bei Campo di fiore gefunden, wo bekanntlich das Theater des Pompeius (699 d. St. geweiht) und andere Bauten desselben standen. Die Schriftzüge, mit dieser Thatsache verbunden, führen daher auf den Schluss, dass der Künstler sein Werk ursprünglich zum Schmucke dieser Bauten arbeitete. Daraus würden sich auch die Spuren antiker Restaurationen am besten erklären, indem namentlich das Theater mehrere Male durch Feuersbrünste litt [3]). Dass ein anderes Werk nach Arce durch Cicero, welcher dort geboren und begütert war, gekommen sei, wage ich nur deshalb nicht bestimmter auszusprechen, weil ebendaselbst auch die

1) Spon misc. p. 122. Winck. W. VI. 1, 171. Beschreib. Roms II, 2, S. 120. 2) Vgl. Thiersch Ep. S. 113 Noten. Ich bemerke in Rücksicht auf seine Ausführung, dass das C lunatum auf dem Torso sich nicht findet; in der Inschrift von Arce aber es anzunehmen, ist die gedruckte, nicht facsimilirte Abschrift der Dionigi schwerlich zuverlässig genug. 3) S. Becker Topographie S. 677.

Inschrift von einem Werke des wahrscheinlich späteren Glykon gefunden worden ist. Dagegen lässt sich mit den oben ausgesprochenen Annahmen eine Stelle des Chalcidius zu Plato's Timaeus (p. 440 ed. Meurs.) vortrefflich in Verbindung setzen, welche nachgewiesen zu haben das Verdienst Lersch's ist [1]): Ut enim in simulacro Capitolini Iovis est una species eboris, est item alia, quam Apollonius artifex auxit animo, ad quam directa mentis acie speciem eboris poliebat.... [2]). Freilich fehlen uns sonst alle Nachrichten über eine Statue des capitolinischen Juppiter aus Gold und Elfenbein. Aber aus welchem Grunde sollten wir an der Richtigkeit der Angabe des Chalcidius zweifeln? Der Tempel war unter Sulla abgebrannt; aber noch 691 ward an seiner Wiederherstellung gearbeitet, da Caesar am ersten Tage seiner Praetur dem Catulus die Aufsicht über den Bau zu entreissen strebte [3]). Damals musste die Nothwendigkeit vorhanden sein, das zu Grunde gegangene Bild durch ein neues, wo möglich glänzenderes, zu ersetzen. Dieser Aufgabe aber musste ein athenischer Künstler, welcher das Bild der Parthenos kannte, und überhaupt, wie wir sehen werden, im Geiste der alten attischen Kunst zu arbeiten bestrebt war, vorzugsweise gewachsen erscheinen. Von einer Wiederbelebung der chryselephantinen Kunst finden wir aber gerade in dieser Zeit auch sonst Spuren, so bei Pasiteles. Wir werden daher als hinlänglich gesichert annehmen können, dass Apollonios ein Zeitgenosse des Pompeius und Caesar war.

[In einer bei Rom ausgegrabenen und nach Volterra in das Museum Guarnacci versetzten Inschrift:

ΑΣΣΤΡΑΓΑΛΟΣ
ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΟΣ

(C. I. Gr. n. 6659) hat man geglaubt, den Vater des Apollonios, Nestor, wiederzufinden, und vielleicht darum Asstragalos für einen Künstler halten wollen, wozu nach der Fassung der Inschrift indessen nicht hinlänglicher Grund vorhanden ist.]

Apollonios, Sohn des Archias:

ΑΠΟΛΛΟΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ

(C. I. Gr. n. 6137 verbessert nach einem Stanniolabdrucke), bekannt als der Künstler einer in Herculanum gefundenen Bronze-

1) Bull. dell' Inst. 1847, p. 107. 2) Schon früher bezog sie Osann im Kunstblatt 1830, S. 331 mit geringerem Grunde auf Apollonios, des Archias Sohn. 3) Becker Topogr. S. 399.

büste eines jugendlichen Mannes, welchen man ohne hinlänglichen Grund für Augustus erklärt hat: Mus. Hercul. I, tab. 45, 46. Doch lehren die Formen der Buchstaben, dass der Künstler etwa in dessen Zeit gelebt haben muss. Der Name

Apollonios ohne Angabe des Vaterlandes findet sich ausserdem noch auf zwei Kunstwerken. Das eine in der Egremont'schen Sammlung zu Petworth ist ein junger Satyr, der an dem zur Stütze dienenden Stamme die Inschrift Ἀπολλώνιος ἐποίει trägt, von vorzüglicher Schönheit: O. Müller, Amalth. III, S. 252. Ein Apollo mit derselben Namensunterschrift von geringerer Arbeit ward in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden: Visconti PCl. III, p. 246. Wohin er gekommen sein mag, ist mir unbekannt, weshalb ich nicht zu entscheiden vermag, ob doch nicht beide Statuen von einem und demselben Künstler herrühren.

[Nicht beistimmen kann ich, wenn Franz C. I. Gr. n. 6139 aus der wahrscheinlich modernen Unterschrift einer kleinen Zeusstatue: ΑΠΟΛΛΩΝ, einen Künstlernamen Ἀπολλών[ιος ἐποιει] machen will.]

Kleomenes.

Ueber die verschiedenen Künstler dieses Namens haben wir folgende Nachrichten:

1) Unter den Monumenten im Besitze des Asinius Pollio befanden sich Thespiaden aus Marmor von der Hand des Kleomenes: Plin. 36, 33.

2) Ein Künstler dieses Namens, Sohn des Apollodoros aus Athen, machte die unter dem Namen der mediceischen bekannte Venus:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΕΣΕΝ

C. I. Gr. n. 6157, wo über die Schreibung der Inschrift ausführlich gehandelt ist; vgl. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 450.

3) Kleomenes, Sohn des Kleomenes aus Athen:

ΚΛΕΟΜΕΝΗϹ
ΚΛΕΟΜΕΝΟΥϹ
ΑΘΗΝΑΙΟΕ Ε
ΠΟΙΗϹΕΝ

C. I. Gr. n. 6157, machte die Statue eines früher mit Unrecht Germanicus genannten Römers, in Gestalt eines Hermes, wie eine in der Villa Ludovisi vorhandene Statue dieses Gottes un-

widersprechlich lehrt. Sie befand sich früher in der Villa Montalto; und wenn daher Gudius (zu Phaedr. V, 1, 102) als eben dort befindlich einen „Augusti clypeus (busto)" mit der nemlichen Inschrift beschreibt, so haben wir dies wohl nur aus einer Verwechselung zu erklären; vgl. Jahn Arch. Zeit. N. 48, S. 388.

4) Auf einer runden Ara des Florentiner Museums mit der Darstellung des Opfers der Iphigenia findet sich ohne Angabe des Vaters und des Vaterlandes:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6159; Uhden Abhandl. der Berl. Acad. 1812, S. 74 flgdd.

[Unberücksichtigt können vier andere dem Kleomenes beigelegte Werke bleiben: eine Euterpe, eine Amazone, ein Satyr mit Panther und ein bogenspannender Amor in der Pembrockeschen Sammlung zu Whilston-house. Denn die Zweifel Visconti's an der Richtigkeit der auf sie bezüglichen Angabe [1]) finden eine Bestätigung darin, dass dieselbe in dem neuen zuverlässigen Cataloge dieser Sammlung gänzlich fehlt.]

Ueber die Fragen, wie viele Künstler des Namens Kleomenes wir zu unterscheiden, und ob wir einen Familienzusammenhang unter ihnen anzunehmen haben, ist von Visconti [2]) und von Voelkel [3]) ausführlich gehandelt worden, und die Ergebnisse des Letzteren haben sich mir im Ganzen durch eigene Forschung bestätigt. Um einen festen chronologischen Haltpunkt zu gewinnen, hat man früher angenommen, die Thespiaden des Kleomenes bei Asinius Pollio seien mit den gleichnamigen Statuen identisch, welche sonst als vor dem Tempel der Felicitas aufgestellt erwähnt werden. Diesen Tempel hatte L. Lucullus, nicht der Besieger des Mithridates, sondern der durch seine Kriege in Spanien um 602 d. St. berüchtigte [4]), erbaut, aber erst einige Zeit später, nach der Zerstörung Korinths, 607, geweiht. Zu dieser Feier lieh er sich von Mummius die Statuen der Thespiaden, welche dieser aus Thespiae mitgebracht hatte, weihete sie aber sammt dem Tempel, so dass sie ohne Verletzung der Religion nicht wieder weggenommen werden durften [5]). Diese Thespiaden standen dort noch 683 d. St.,

1) Op. var. III, p. 14. 2) Op. var. III, p. 10 sqq. 3) Nachlass, S. 138 flgdd. 4) Appian de reb. Hisp. 51—55. 5) Dio Cass. fragm. Peiresc. 81.

als Cicero den Process gegen Verres führte (IV, 2, 4). Welche Schicksale der Tempel in den zunächst folgenden Jahren hatte, ist unbekannt. Nur erzählt Dio, dass an der Stelle der alten Curie Lepidus einen Tempel der Felicitas erbaut und 709 als Magister equitum vollendet habe; ob einen zweiten, während der andere noch bestand, ist nicht gesagt. Endlich theilt Plinius (36, 39) aus Varro mit, dass der römische Ritter Junius Pisciculus sich in eine der Thespiaden verliebte, welche beim Tempel der Felicitas standen. Aus diesem Ausdruck nun, „sie standen", hat man den Schluss ziehen wollen, der Tempel sei vor oder zu der Zeit des Asinius Pollio zerstört worden, und bei dieser Gelegenheit seien die Statuen in seinen Privatbesitz gekommen. Allein hier dürfen wir eine zweite Angabe des Plinius (34, 69) nicht ausser Acht lassen, nach welcher „Praxiteles die Bilder machte, welche vor dem Tempel der Felicitas standen, so wie auch die Venus, welche mit dem Tempel durch eine Feuersbrunst unter Claudius zu Grunde ging." Allerdings spricht Plinius hier ausdrücklich von Erzstatuen, während die erste Notiz sich in dem Buche über die Marmorwerke findet. Da aber doch schwerlich zwei Thespiadengruppen an einem und demselben Orte standen, Plinius aber, wo es sich um eine beiläufige Notiz über verlorene Werke handelt, leicht einmal irren konnte, so werden wir die Gruppe des Mummius vor dem Tempel der Felicitas für ein Werk des Praxiteles halten müssen, welcher ja nachweislich auch sonst für Thespiae arbeitete. Die des Kleomenes könnte mit derselben dann nur in sofern etwas zu thun haben, als sie etwa für eine mehr oder minder freie Nachbildung in Marmor zu halten wäre. Für eine Zeitbestimmung des Künstlers gewinnen wir dadurch aber nichts, wenn wir nicht annehmen wollen, dass er im Auftrage des Pollio selbst arbeitete. In diesem Falle könnte er mit einem der aus den Inschriften bekannten Kleomenes recht wohl identisch sein. Denn nach den Buchstabenformen ist der Künstler der sogenannten Germanicusstatue schwerlich älter als Asinius; welcher 713 Consul war. Die Inschrift der mediceischen Venus ist leider in ihren ursprünglichen Formen sehr ungenügend bekannt. Dass der in ihr genannte Kleomenes der Vater des andern war, ist allerdings nicht unwahrscheinlich, und in diesem Falle liessen sich alle die verschiedenen Erwähnungen auf zwei Künstler

zurückführen, welche im letzten Jahrhundert v. Chr. lebten; ja, wenn wir bedenken, dass die Venus innerhalb des Porticus der Octavia gefunden sein soll [1]), so wäre sogar die Möglichkeit nicht abzuweisen, dass sie ursprünglich zum Schmuck dieser Anlage gearbeitet wurde, als Augustus sie erneuerte und erweiterte.

C. Avianius Euander.

Die Zusammenstellung der Nachrichten über ihn entnehme ich einem Artikel Bergk's in der Ztschr. f. Altw. 1847, S. 171. — Die bekannteste Erwähnung des Euander findet sich bei Horaz, Sat. I, 3, 90:

> Comminxit lectum potus mensave catillum
> Euandri manibus tritum deiecit.

Dazu bemerkt der Scholiast aus den Schriften derer, welche sich mit den Personen bei Horaz beschäftigten: Euander sei ein Caelator und Bildhauer (plastes statuarum) gewesen, welchen M. Antonius mit sich aus Athen nach Alexandrien genommen habe, von wo er unter den Gefangenen nach Rom gebracht sei; und hier habe er viele bewunderungswürdige Werke gemacht. Dass er noch unter Augustus zur Zeit der Gründung des palatinischen Apollotempels thätig war, geht aus Plinius hervor, welcher erzählt, dass der Statue der Diana im Apollotempel, einem Werke des Timotheos, Avianius Euander (so schreibt den Namen die Bamberger Handschrift) einen neuen Kopf aufsetzte (36, 32). Wie er zu dem Namen Avianius gekommen sein mag, lässt sich aus einigen Erwähnungen bei Cicero schliessen. Dieser nennt nemlich (ad fam. XIII, 2) als Patron des Euander den M. Aemilius, welcher an zwei anderen Stellen (ad fam. XIII, 21 und 27) nach den besten Handschriften selbst Avianianus, als Adoptivsohn eines Avianius, heisst. In den Besitz des Letzteren mochte also Euander bei seiner Ankunft aus Aegypten als Sklave gekommen und später freigelassen worden sein. Cicero war mit ihm befreundet und liess z. B. durch Q. Fadius Gallus von ihm Kunstwerke zum Schmucke seiner Villa kaufen (ad fam. VII, 23), nemlich ein Paar Bacchantinnen, einen Mars und einen Trapezophoros. Da dieser Kauf indessen auf einem Misverständnisse beruhte, und, wie es scheint, Cicero eigentlich Gemälde zu

1) Sante Bartoli bei Fea Misc. I, p. 253.

erwerben wünschte, so kann es scheinen, dass Euander nicht nur Künstler, sondern auch Kunsthändler und Restaurateur war, und die gekauften Werke vielleicht aus älterer Zeit stammten; wofür auch der Umstand spricht, dass Damasippus sich bereit erklärt hatte, wenn Cicero auf den Kauf nicht eingehen wolle, die Statuen zu übernehmen. Des Damasippus Liebhaberei war aber nach Horaz (Sat. II, 3, 54) vorzugsweise auf ältere Kunstwerke gerichtet.

Diogenes.

„Das Pantheon des Agrippa schmückte Diogenes von Athen, und seine Karyatiden unter den Säulen dieses Tempels werden wie wenige andere Werke geschätzt, so wie auch die im Giebel (in fastigio) aufgestellten Bildwerke, welche nur wegen der Höhe des Ortes minder berühmt sind": Plin. 36, 38. Das Pantheon ward von Agrippa in seinem dritten Consulate geweihet: 727 d. St. Von den Karyatiden sind uns möglicherweise noch zwei erhalten: die eine mit Recht hochgeschätzte im Braccio nuovo des Vaticans, welche in der ganzen Anlage mit denen des Erechtheum so übereinstimmt, dass man sie wirklich eine Zeitlang für eine derselben ausgeben wollte. Die andere, welche sich bei aufmerksamer Betrachtung in allen Einzelnheiten als das Seitenstück der ersten erweist, steht, durchaus vernachlässigt und durch falsche Restaurationen unkenntlich gemacht, im Hofe des Palazzo Giustiniani (Gal. Giust. I, 124) in unmittelbarer Nähe des Pantheons, wodurch wenigstens die Vermuthung nahe gelegt wird, dass sie zu den einst in diesem Gebäude befindlichen gehöre.

Der Name Diogenes ist wahrscheinlich herzustellen in der fragmentirten Inschrift einer bacchischen Knabenfigur (Jacchus?) aus Gabii:

Λ
...ΓΕΝΗΣ ΚΑΙ ΑΕΣ...
...ΟΙ ΕΠΟΙΟΥ....

Visconti Mon. Gab. n. 12; C. I. Gr. n. 6144. Die Ergänzung des zweiten Namens ist wegen des übergeschriebenen Zeichens ungewiss: weder Aeschines noch Alexandros, wie man vorgeschlagen hat, bieten irgend eine Gewähr der Richtigkeit. Eben so wenig lässt sich sagen, ob in der zweiten Zeile *Ἀθηναῖοι* oder etwas anderes zu ergänzen ist. Uebrigens ge-

hört die Sculptur der späten Kaiserzeit an; und Diogenes, der Zeitgenosse des Agrippa, könnte also in der Inschrift nur in dem Falle gemeint sein, dass von ihm das Original dieser Figur herrührte.

Glykon.

Sein berühmtestes Werk ist der farnesische Herakles mit der Inschrift:

ΓΛΥΚωΝ
ΑΘΗΝΑΙΟϹ
ЄΠΟΙЄΙ

C. I. Gr. n. 6142. Eine gleichlautende Inschrift befindet sich im Museum Biscari zu Catanea, welches freilich zum grossen Theil nur Copien enthält: n. 5650; eine andere: ΓΛΥΚΩΝ · ΑΘΗΝΑΙ^{O}Ϲ · ΕΠΟΙΕΙ sah die Dionigi zu Arce bei Arpinum (Viagg. fol. 45 b). Ohne das Verbum, nur

ΓΛΥΚωΝ
ΑΘΗΝΕΙΟϹ

steht der Name auf einer Wiederholung der Heraklesstatue im Guarnacci'schen, jetzt städtischen Museum zu Volterra: C. I. Gr. n. 6143; Donati suppl. vett. inscr. 34, wo die Statue, nur verkehrt, abgebildet ist. Die Inschrift ist nach Gerhard (Neap. alt. Bildw. S. 31) unverdächtig, doch meint Jahn (Arch. Aufs. S. 162), dass die Statue nur eine alte Copie nach dem Werke des Glykon sein möge. Die Buchstabenformen am farnesischen Herakles, welche allein ich aus eigener Anschauung kenne, das ω, Ϲ, Є, Π, führen uns mindestens in den Anfang der Kaiserzeit.

[Boissard Ant. rom. IV, 117 hat ein Relief publicirt, auf welchem Herakles auf seine Keule gestützt dargestellt ist, an welcher unten ein Amor spielt; ihm gegenüber steht Silvan in eine Herme auslaufend, und zu deren Füssen ein Adler mit dem Blitze; zwischen Beiden sieht man einen Stern, darüber ein Monogramm: $\overset{T}{\underset{\Lambda}{M}}$, unten die Inschrift:

⊡ΕΩΙ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ
ΓΛΥΚΩΝ

Für ein Werk des bekannten Glykon brauchen wir dieses Relief allerdings nicht zu halten. Auffällig aber muss immer in demselben die Verbindung bleiben, in welcher hier ein Glykon mit dem Herakles erscheint, der Name des Künstlers mit dem

Gotte, welchen er bildete. Die einfachste, durch die Absonderlichkeiten des Reliefs unterstützte Aufklärung dieses Verhältnisses bietet sich gewiss in der Annahme dar, dass es auf einer modernen Fälschung beruht.]

Antiochos.

Auf einer Pallasstatue der Villa Ludovisi in Rom liest man den fragmentirten Künstlernamen:

ΤΙΟΧΟΣ
ΙΝΑΙΟΣ
ΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6135; Welcker Ann. dell' Inst. 1841, p. 54 sqq. Mon. III, t. 28.

Kriton und Nikolaos.

Ihr Name findet sich an dem Korbe, welchen eine Karyatide in der Villa Albani auf dem Kopfe trägt:

ΚΡΙΤΩΝ ΚΑΙ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΙ ΕΠΟΙ
ΟΥΝ

C. I. Gr. n. 6160. Winckelmann W. VI, 1, 102. Sie ward nebst einer anderen und dem Fragmente einer dritten in der Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Caecilia Metella gefunden. Die Schriftzüge deuten blos allgemein auf römische Zeit. Da aber in der Nähe des Fundortes sich die Anlagen des Herodes Atticus beim Pagus triopeus befanden, so ist es nicht unmöglich, dass die Statuen zu einem der von ihm erbauten Gebäude gehörten.

Salpion.

Sein Werk ist der unter dem Namen des Taufbeckens von Gaëta bekannte Krater mit bacchischen Reliefs:

ΣΑΛΠΙΩΝ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 6168; Mus. Borb. I, t. 49. Welcker Ztschr. f. alte Kunst, S. 500 flgdd. Taf. V. Die Buchstaben, wie ich sie gebe, sind nach einem Stanniolabdrucke revidirt. Sie sind im Ganzen besser, als in allen hier aufgezählten Werken der Athener; doch gehört das Α der Periode an, von welcher es sich hier handelt. Ein anderes Relief mit der Inschrift ΣΑΛΠΙΩΝ ΕΠΟΙΗΣΕ sah Welcker (Rh. Mus. N. F. VI, S. 403) in der Sammlung des Malers Palagi in Mailand;

„Zeus sitzend und zwei spendende Frauen, wovon die eine dem Gotte in die Schale eingiesst, während ihre Gebieterin, hinter diesem, die den Peplos im Nacken fasst, die eigentlich Darbringende zu sein scheint."

Sosibius.

Auf einer aus Rom in das Museum des Louvre versetzten Marmorvase mit bacchischen Reliefs liest man:

ΣΩΣΙΒΙΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟ...

C. I. Gr. n. 6170; Clarac Mus. de sculpt. t. 126, n. 332.

Athenische Künstler in Griechenland.

Eucheir und Eubulides.

Eucheir wird von Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern genannt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Ferner erwähnt Pausanias, dass sich zu Pheneos in Arkadien ein marmornes Bild des Hermés von dem Athener Eucheir, dem Sohne des Eubulides, befand. Der Letztere aber wird von Plinius (34, 88) ebenfalls angeführt wegen der Statue eines „digitis computans." Bedeutender jedoch ist ein Werk, welches Pausanias (I, 2, 4) als im inneren Kerameikos aufgestellt beschreibt. Es bestand aus den Statuen der Athene Paeonia, des Zeus, der Musen, der Mnemosyne und des Apollo, welche von Eubulides nicht nur gearbeitet, sondern auch geweiht waren. Eine weitere Ergänzung dieser Nachrichten bieten zwei athenische Inschriften. Die eine auf der Akropolis in der Nähe des Erechtheums gefundene (jetzt im Museum des Louvre zu Paris) gehört einer Basis an, welche die Statue einer Pallaspriesterin aus dem Geschlechte der Butaden trug, die von dem Redner Lykurg abstammte. Vollständiger, als sie jetzt erhalten ist, sah sie Köhler, dessen Abschrift Böckh (C. I. Gr. I. add. p. 916, n. 666) mittheilt. Die auf die Künstler bezügliche Zeile lautet:

εὔ]ΧΕΙΡ ΚΑΙ ΕΥΒΟΥΛΙΔΗΣ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

(Ueber die Formen der Buchstaben vgl. Clarac inscr. pl. XLI, 443.). Die zweite Inschrift fand sich in der Nähe des alten Dipylon zu Athen am Ausgange der neuen Hermesstrasse:

... ΧΕΙΡΟΣ ΚΡΩΠΙΔΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Ross Le monument d'Eubulidès, und Kunstbl. 1837, S. 91; Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 32; vgl. Rangabé Rev. arch. II,

p. 429. Den fehlenden Anfang ergänzt Ross: *Εὐβουλίδης Εὔ]χειρος Κρωπίδης ἐποίησεν*, wie ich glaube, mit vollem Recht. Denn da wir einmal in dieser Künstlerfamilie die Namen Eubulides und Eucheir kennen, so erscheint es, wenn nicht durchaus unstatthaft, doch höchst unwahrscheinlich, nach dem Vorschlage von Stephani und Rangabé neben diesen beiden noch *Εὔχειρος* (als Nominativform) anzunehmen und auf diesen, nicht auf Eubulides als Sohn des Eucheir die Inschrift zu beziehen. Dagegen scheinen diese Gelehrten mit Recht an Ross' anderer Annahme zu zweifeln: dass die Inschrift zû dem von Pausanias beschriebenen Werke des Eubulides gehöre, weil man sie bei einem umfangreichen Piedestal gefunden, welches zur Aufnahme desselben ganz geschickt sei. Ich wage nichts über die topographischen Bedenken zu entscheiden, welche gegen diese Ansicht erhoben sind. Doch ist der Fundort so wenig entscheidend, dass Ross nicht sowohl auf ihn seine Behauptung gründet, als vielmehr auf letztere topographische Schlüsse bauet. Aber Pausanias scheint das Werk nicht neben, sondern im Hause des Polytion aufgestellt gesehen zu haben, welches damals dem Dionysos Melpomenos (einer dem Apollo Musagetes verwandten Gottheit) geweiht war. Noch wichtiger ist es, dass nach Pausanias Eubulides die Statuen nicht nur gemacht, sondern auch geweiht hatte, was mit dem einfachen *ἐποίησεν* der Inschrift nicht wohl in Einklang zu bringen ist.

Nehmen wir alle diese Nachrichten zusammen, so lassen sich daraus zwei verschiedene genealogische Reihen bilden:

Eubulides	Eucheir
\|	\|
Eucheir	Eubulides
\|	\|
Eubulides	Eucheir

deren erstere von Böckh, die zweite von Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn, p. 307) vertheidigt wird. Eine bestimmte Entscheidung ist in dieser Streitfrage um so weniger möglich, als wir nicht wissen können, ob sich nicht dieselben Namen noch in mehreren Generationen wiederholten. Den einzigen sicheren Haltpunkt gewähren wohl die Inschriften, indem nach den Buchstabenformen die zweite die jüngere zu sein scheint. Für die Bestimmung der Zeit ergiebt sich daraus wenigstens so viel, dass diese Künstlerfamilie etwa gegen den Beginn der Kaiserzeit blühte.

Antignotos und Eumnestos.

Auf der Akropolis zu Athen, zwischen Propylaeen und Parthenon wurde 1838 eine Statuenbasis mit folgender Inschrift entdeckt:

ὁ δῆμος
βα]ΣΙΛΕΑ ΡΑΣΚΟΥΠΟΡΙΝ ΚΟΤΥΟΣ
ΑΡΕΤΗΣ ΕΝΕΚΕΝ ΤΗΣ ΕΙΣ ΕΑ[υ]ΤΟΝ
ΑΝΤΙΓΝΩΤΟΣ ΕΠΟΙ[η]ΣΕ

Ross Kstbl. 1838, S. 183; Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 34. Rhaskuporis II, Sohn des Kotys, stand 738 a. u. c. noch unter Vormundschaft und ward 743 in einer Schlacht von den Bessen besiegt und getödtet[1]. Indem sonach die Zeit des Antignotos hinlänglich bestimmt ist, werden sich vielleicht auch die Schwierigkeiten lösen, welchen die Deutung einer anderen athenischen Inschrift unterworfen ist. Sie lautet nach der Abschrift Köhlers (C. I. Gr. n. 359; vgl. addend. p. 911):

Ο ΔΗΜΟΣ
ΒΑΣΙΛΕΑ ΚΟΥΤΥΝ ΒΑΣΙΛΕΑ
ΡΑΙΣΚΟΥΠΟΡΙΔΟΣ ΥΟΝ ΑΡΕΤΗΣ
ΕΝΕΚΕΝ ΚΑΙ ΕΥΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΕΙΣ ΑΥΤΟΝ
ΕΥΜΝΗΣΤΟΣ ΣΩΣΙΚΡΑΤΙΔΟΥ ΠΑΙΑΝΙΕΥΣ (ἐποίησε)

Die Akerbladschen Scheden hatten statt der letzten Zeile:

ΑΝΤΙΓΟΝΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Wahrscheinlich aber sind diese Worte schlecht copirt und von der Rückseite der Basis entnommen, auf welcher Köhler las:

Ο ΔΗΜΟΣ
ΠΑΥΛΛΟΝ ΦΑΒΙΟΝ ΜΑΞΙΜΟΝ ΑΡΕ
ΤΗΣ ΕΝΕΚΕΝ ΤΗΣ ΕΙΣ ΕΑΥΤΟΝ
ΑΝΤΙΓΝΩΤΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Kotys ist wahrscheinlich der vierte seines Namens, der Vater des in der ersten Inschrift genannten Rhaskuporis II. Auffallend ist die verkehrte Stellung der Künstlernamen, für welche sich indessen eine Erklärung finden lässt. Denn es ist gewiss wahrscheinlicher, dass Antignotos, der Künstler der Statue des Rhaskuporis, auch die seines Vaters Kotys machte, als dass

1) Boeckh C. I. Gr. I, p. 430; Cavedoni di alcune monete antiche degli ultimi re di Tracia in Ser. III, tom. IV der Memorie di relig. e letterat. Modena 1846

wir ihm die Statue des Paullus Fabius Maximus beilegen, desselben vielleicht, wie Böckh meint, an welchen der jüngere Plinius einen Brief (VIII, 24) richtete, als jener von Rom zur Verwaltung Griechenlands abging. Antignotos nun hatte wahrscheinlich seinen Namen auf die Rückseite der Basis gesetzt; als aber dieselbe später für die Statue des Paullus benutzt werden sollte, drehte man sie um, und Eumnestos setzte nun gleichfalls seinen Namen auf die der Hauptaufschrift entgegengesetzte Seite. So lange die Basis stand, hinderte die Stellung der Buchstaben natürlich jeden Irrthum. Sonach haben wir einen Künstler Antignotos zur Zeit des Augustus, Eumnestos zur Zeit des Trajan. Der erstere ist wahrscheinlich derselbe, welcher von Plinius (34, 86) unter den Künstlern angeführt wird, die eiusdem generis opera, namentlich Portraits von Philosophen u. a. machten. Doch werden von Antignotos noch namentlich ein Perixyomenos, also ein Athlet mit der Striegel, und die Statuen der Tyrannenmörder (Harmodios und Aristogeiton) hervorgehoben.

Hephaestion, Sohn des Myron, ist aus den Inschriften zweier Statuenbasen aus Delos bekannt, auf welchen der Künstler sich beidemale unterzeichnet hat:

ΗΦΑΙΣΤΙΩΝ ΜΥΡΩΝΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 2281, 2293. Beide beziehen sich auf Portraitstatuen, von denen die erste dem Apollo, der Artemis und Leto, die zweite dem Serapis, der Isis, dem Anubis und Harpokrates geweiht war. Aus dem letzteren Umstande und der damit verbundenen Erwähnung der *μελανηφόροι* folgert Böckh, dass Hephaestion nicht vor der attischen Herrschaft auf Delos Ol. 152 gelebt habe, vielleicht jedoch sogar erst nach der Schlacht bei Actium.

Hephaestion, Sohn des Demophilos:

ΗΦΑΙΣΤΙΩΝ ΔΗΜΟΦΙΛΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

machte ebenfalls eine Ehrenstatue für Delos von derselben Klasse, wie der ihm namensverwandte vorhergehende Künstler: Villoison Mém. de l'Acad. XLVII, p. 297; Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 322.

Dionysodoros, Mosschion und Adamas, Söhne des Adamas:

ΔΙΟΝΥΣΟΔΩΡΟΣ ΚΑΙ ΜΟΣΣΧΙΩΝ
ΚΑΙ ΑΔΑΜΑΣ ΟΙ ΑΔΑΜΑΝΤΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΙ
ΖΑΚΟΡΕΥΟΝΤΟΣ ΜΑΡΑΘΩΝΟΣ ΕΠΟΙΟΥΝ

verfertigten ein Götterbild, wahrscheinlich der Isis, welches ein Marathonier Archelaos in Delos weihete: C. I. Gr. n. 2298.

Leochares, von dem Zeitgenossen des Skopas zu unterscheiden, machte, einer auf der Akropolis gefundenen Inschrift zufolge, die Statue eines Marcus Antonius, Sohnes des Anaxion:

ὁ δημος
ΜΑΡΚΟΝ ΑΝΤΩΝΙΟΝ.....Λ..Ι.....ΛΙ
ΑΝΑΞΙΩΝΟΣ ΥΙΟΝ ΑΡ *ετ* ΗΣΕΝΕΚΑ
ΛΕΩΧΑΡΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 31; Schöll Mitth. S. 129.

Kephisodoros ist durch die Inschrift einer Statue (ΚΗΦΙΣΟΔ[ω]ΡΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ) bekannt, welche die Athener dem P. Cornelius P. f. Scipio als Quaestor propraetore errichteten, wie Böckh vermuthet, demselben, welcher 737 d. St. Consul war, oder dessen Vater: C. I. Gr. n. 364. [Der von Sillig als Genosse des Aeschramios genannte Kaphisodoros ist aus der Liste der Künstler zu streichen, da die auf ihn bezügliche Inschrift richtig gelesen ΚΑΦΙΣΟΔΟΡΟΣ ΑΙΣΧΛΑΠΙΟΙ lautet: Letronne in den Ann. dell' Inst. arch. 1834, p. 223; C. I. Gr. n. 6737.

Sophron bildete zufolge einer auf der Akropolis gefundenen Inschrift eine der Athene Polias geweihte Portraitstatue:

ἐν τῳ ἱερῳ
ΑΘΗΝΑΣ ΠΟΛ*ιαδος*
*αρισ*ΤΟΝΙΚΗ ΝΙΚΑΝΔΡΟΥ
*μελι*ΤΕΩΣ ΘΥ ΓΑΤΗΡΤΟΝ
. . ΤΡΙΔΟΥΝΚΛ . ΝΟΝ
*ισ*ΑΓΟΡΟΥ ΜΑΡΑΘΩΝΙΟΝ

ϹѠΦΡѠΝ Ϲ Ι·ΕΥϹ ΗϹΕΝ
(*Σώφρων Σ[ουν]ιεὺς [ἐποι]ησεν*)

Stephani (Rh. Mus. N. F. IV, S. 33) setzt die Inschrift wegen der Buchstabenformen in das erste Jahrhundert unserer Zeitrechnung.

Menodoros. An der Stelle des Amor von Praxiteles, welchen zuerst Caligula, und, nach der Rückerstattung durch Claudius, Nero aus Thespiae nach Rom entführt hatte, fand Pausanias (IX, 27, 3) dort eine Copie desselben von der Hand des Atheners Menodoros. Einen Künstler dieses Namens führt auch Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern an, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Da jedoch das Künstlerverzeichniss des Plinius etwa im Zeitalter des Augustus abzuschliessen scheint, so würden der Menodor bei Pausanias und der des Plinius nur dann eine Person sein können, wenn die Thespier zu Caligula's Zeit eine schon vorhandene ältere Copie aufgestellt hätten.

Aulus Pantuleius. Sein Name findet sich unter der Inschrift einer Statue, welche die Milesier dem Hadrian in Athen errichteten:

ΑΝΔΡΙΑΝΤΟΠΟΙΟΣ ΑΥΛΟΣ ΠΑΝΤΟΥΛΗΙΟΣ ΓΑΙΟΣ (Ι: Υ)
ΕΦΕΣΙΟΣ Ο ΚΑΙ ΜΕΙΛΗΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 339. Er mochte nach dieser Inschrift das Bürgerrecht in Milet, wie in Ephesos besitzen.

Xenophantos. Die Thasier errichteten dem Hadrian eine Statue in Athen:

ΔΙΑΠΡΕΣΒΕΥΤΟΥ ΚΑΙ
ΤΕΧΝΕΙΤΟΥ ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΥ
ΤΟΥ ΧΑΡΗΤΟΣ
ΕΠΙ ΙΕΡΕΩΣ ΚΛ·ΑΤΤΙΚΟΥ

C. I. Gr. n. 336. Xenophantos war also wohl Thasier.

Attikos. In der Inschrift einer Ehrenstatue, welche der heilige Rath von Eleusis einem seiner Vorsteher zur Zeit des Commodus, dem M. Aurelius Prosdectus, errichtete und der Demeter und Kore weihete, lautet die letzte Zeile: ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΥΔΟΞΟΥ ΣΦΗΤΤΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ: C. I. Gr. n. 399. Bedenken wir indessen, dass die beiden vorhergehenden Künstler in verwandten Inschriften noch besonders als solche bezeichnet wurden, so muss es zweifelhaft erscheinen, ob wegen des ἐποίησε allein Attikos für einen Bildhauer zu halten ist; und diese Zweifel gewinnen noch grössere Bedeutung, wenn wir aus einer anderen Inschrift (n. 400) ersehen, dass der Rath des Areopag einen ΣΕΚΟΥΝΔΟΝ ΑΤ[τικον] ΕΥΔΟ[ξ]ΟΥ ΣΦΗΤΤ[ιον], welcher von dem Attikos der ersten Inschrift schwerlich verschieden ist, mit einer Statue ehrt.

[Phaedros. Sein Name findet sich auf einer marmornen Sonnenuhr, welche aus Athen in das brittische Museum gebracht worden ist:

ΦΑΙΔΡΟϹ · ΖѠΙΛΟΥ
ΠΑΙΑΝΙЄΥϹ · ЄΠΟΙЄ

Visconti setzt ihn in die Zeit der Antonine; Böckh hält ihn für noch jünger: C. I. Gr. n. 522. Er verdient indessen wegen seines Werkes kaum den Platz unter den Bildhauern, welchen ihm Raoul-Rochette angewiesen hat.]

Der Kaiserzeit gehört eine athenische Basis mit der folgenden fragmentirten Inschrift an:

. . ⁔ııυı ΑΡΕΩΣ ΑΠΟΛΛΟΦΑΝΟΥ
. ⁔ ΩΝ ΘΕΟΞΕΝΟΥ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
. ΛΛΩΝΙΟΥ ΕΠΩΝΥΜΟΥ ΔΕ ΤΗΣ
. ΤΟ ΚΟΙΝΟΝ ΤΩΝ ΑΧΑΡΝΕΩΝ ΑΝΤΙ
. ΧΑΡΙΣΤΗΡΙΟΝ ΑΡΕΙ ΚΑΙ ΣΕΒΑΣΤΩ
. .)ΣΔΙΟΓΝΗΤΟΥ ΑΧΑΡΝΕΥΣ ΕΠΟΕΙ

Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 39; Schöll Mitth. S. 129.

Nicht zu bestimmen ist die Zeit des Eutychides: ΕΥΤΥΧΙΔΗΣ ΖΩΙΛΟΥ ΜΙΛΗΣΙΟΣ. Er wird zwar Milesier genannt, gehört aber nach Böckh's Vermuthung Attika an: C. I. Gr. n. 710; vgl. 692. Auf seinem Grabsteine, welcher uns erhalten ist, sehen wir ihn als Jüngling stehend abgebildet; über dem Relief befindet sich der Name, unter demselben ein Epigramm, welches auch aus der Anthologie bekannt ist (Anall. III, p. 307, n. 719). Obwohl er nur sechszehn Jahr alt wurde, scheut sich der Dichter doch nicht, ihn mit Praxiteles zu vergleichen.

Ein fragmentirter Künstlername, ΔΙΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ, findet sich auf der Basis einer Statue, welche die Athener einem Krieger auf der Akropolis errichteten: C. I. Gr. n. 412. Raoul-Rochette (Quest. de l'hist. de l'art. p. 137), welcher ΜΕΙΔΙΗΣ ergänzen will, glaubt den Künstler gegen das Ende der eigentlich griechischen Zeit setzen zu müssen, in welcher Ehrenstatuen etwas Gewöhnliches geworden waren.

Artemon. Bei dem Gymnasium des Hermes zu Athen soll sich die Basis einer dem Hermes Enagonios geweihten Statue gefunden haben, in deren Inschrift auch der Künstler erwähnt werde: ΑΡΤΕΜΩΝ ΜΕ ΕΠΟΙΗΣΕΝ. Wegen der Fassung der Worte hält Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn

p. 230) den Artemon für einen Künstler der guten alten Zeit. Doch verdient bemerkt zu werden, dass die Inschrift einzig auf der Auctorität von Pittakis beruht: Descr. des antiq. d'Athènes, p. 466.

Verdächtig und unverständlich ist das Fragment der Inschrift einer Basis auf der Akropolis, wo sie indessen von Niemand ausser Pittakis gesehen worden ist:

ΦΙΛΙΠΠΟΥ
ΕΠΟΙΕΤΟΔΕΤΟ
ΙΤΟΣ
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ

Pittakis Descr. des ant. d'Ath. p. 389.

Endlich bleiben noch einige Künstler übrig, deren Zeit sich nicht einmal annäherungsweise bestimmen lässt, obwohl sie für älter als die Kaiserzeit zu halten sind:

Attalos aus Athen machte nach Pausanias (II, 19, 3) die Statue des Apollo Lykios zu Argos. Bei den im J. 1810 veranstalteten Ausgrabungen am Theater von Argos hat sich sein Name unter einer Statue oder einer Büste gefunden. Doch ist es aus den Berichten nicht klar, ob die Inschrift wirklich *Ἄτταλος Ἀνδραγάθου Ἀθηναῖος*, oder anders lautete: Fauvel Magaz. Encycl. 1811, t. II, n. XVI, p. 142. Giorn. di lett. ital. t. 28, p. 86 Padova 1811; Dodwell tour through Greece II, 217.

Hellas von Athen ward schon früher unter den Künstlern erwähnt, denen nach Vitruv zu ihrem Ruhme nicht die Tüchtigkeit sondern das Glück gefehlt habe.

Peisias und Lyson. In dem Rathhause der Fünfhundert zu Athen sah Pausanias (I, 3, 4) ein Xoanon des Zeus Bulaeos und einen Apollo von der Hand des Peisias und ein Bild des Demos von Lyson. Letzterer wird von Plinius (34, 91) auch unter den Künstlern genannt, welche Erzstatuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden bildeten.

Telesarchides machte eine vierköpfige Herme, welche an einem Kreuzwege im Kerameikos aufgestellt war: *Ἑρμῆς τετρακέφαλος ἐν Κεραμεικῷ, Τελεσαρχίδου ἔργον, ᾧ ἐπεγέγραπτο·*

Ἑρμῆ τετρακάρηνε, καλὸν Τελεσαρχίδου ἔργον,
πάνθ' ὁράᾳς — —

Eustath. ad Il. *Ω*, 333, p. 1353, 8 ed. Rom. Phot. Lex. s. v. *Ἑρμῆς τετρακέφαλος*. Ausserdem hat Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 412) darauf aufmerksam gemacht, dass bei den

Lexikographen auch ein dreiköpfiger Hermes öfter erwähnt wird: Hesych. s. v. Ἑρμ. τρικέφ.; Harpocr. und Etym. Mag. s. v. Τρικέφ. Ἑρμ.; Eustath. ad Od. Δ 450, p. 1504 ed. Rom. und Hesychius gedenkt bei dieser Gelegenheit des vierköpfigen in einer Art, dass man ihn für identisch mit dem dreiköpfigen halten möchte, welcher anderswo als von Patrokleides geweiht angeführt wird. Immer aber wird durch diese mir früher nicht bekannten Zeugnisse Telesarchides mindestens in die Zeit des Aristophanes hinaufgerückt, aus dem Hesychius sein Werk citirt.

Charakter der athenischen Kunst in dieser Periode.

Die folgende Untersuchung hat sich vornehmlich auf die erhaltenen Werke der athenischen Künstler dieser Periode zu stützen, welche deshalb hier nochmals kurz im Zusammenhange aufgezählt werden mögen.

Der Heraklestorso des Apollonios;

der farnesische Herakles des Glykon, nebst einer geringeren Wiederholung in Volterra;

ein Satyr von Apollonios in der Egremont'schen Sammlung;

ein Apollo von demselben;

der sogenannte Germanicus von Kleomenes im Louvre;

eine Bronzebüste von Apollonios in Neapel;

die mediceische Venus von Kleomenes;

die Pallas von Antiochos in der Villa Ludovisi;

die Karyatiden des Diogenes im Vatican und im Palazzo Giustiniani (?);

die Karyatide von Kriton und Nikolaos in der Villa Albani;

die Ara mit dem Opfer der Iphigenia von Kleomenes in Florenz;

die Marmorvase aus Gaëta mit der Pflege des Dionysosknaben von Salpion;

die Marmorvase mit bacchischen Figuren von Sosibios in Paris.

Die vorzüglicheren dieser Werke gehören in das letzte Jahrhundert der Republik oder das erste des Kaiserreiches; von den übrigen ist wohl keines jünger als etwa die Zeit des Hadrian oder der Antonine.

Bei einem Rückblick auf den allgemeinen Charakter der athenischen Kunst in früheren Zeiten werden wir leicht bemerken, dass sie denselben auch in dieser späteren Zeil noch nicht völlig eingebüsst hat. Wir finden Bilder von Göttern oder göttergleichen Heroen, selbst ein Portrait in göttlicher Gestaltung, Karyatiden, Altäre und Vasen, welche fast ohne Ausnahme zum Schmucke geweihter Räume bestimmt gewesen zu sein scheinen. So sehr auch bei einzelnen dieser Werke ein Streben nach einer allgemein menschlichen Anmuth hervortreten mag: immer bleibt die Thätigkeit für Zwecke der Religion und in Folge davon die Richtung auf ideale Gestaltung ein charakteristisches Kennzeichen dieser Schule.

Was uns aber die noch erhaltenen Werke lehren, das findet in den übrigen Nachrichten über attische Kunst, sowohl in Rom, als in Athen selbst und anderwärts, die vollste Bestätigung. Denn was etwa von zahlreichen Ehrenstatuen gemeldet wird, darf auf unser Urtheil keinen bestimmenden Einfluss ausüben: diese Thätigkeit gewährte der Kunst, so zu sagen, das tägliche Brot, nicht aber den Antrieb zu höherem künstlerischen Schaffen; und nicht anders mochte es sich mit den von Plinius ganz summarisch behandelten Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden verhalten. Dagegen beruht gleich am Anfange dieser Periode das hohe Ansehen des Polykles und seiner Umgebung auf einer Reihe von Götterbildern im Porticus der Octavia; nicht weniger sind in Griechenland selbst seine Söhne Timokles und Timarchides, ferner Eucheir und Eubulides gerade durch ihre Götterbilder bekannt geworden; und, wenn ich richtig vermuthet habe, war auch das Bild des höchsten römischen Gottes, des capitolinischen Juppiter, das Werk des Atheners Apollonios.

Ist sonach die Verwandtschaft der alt- und neu-attischen Kunst im Allgemeinen als eine sichere Thatsache anzunehmen, so bleibt nur zu untersuchen, bis zu welchem Grade sich dieselbe im Einzelnen verfolgen lässt. Es ist schon früher der auffallenden Erscheinung gedacht worden, dass wir von attischen Künstlern während der Periode der Diadochen durchaus keine Nachricht haben; und da wir diesen Mangel doch nicht rein auf Rechnung des Zufalls werden setzen dürfen, so bleibt uns nur die Annahme übrig, dass damals die attische Kunst, wenn sie auch keineswegs gänzlich untergegangen war, doch

in ihrer Entwickelung völlig still gestanden habe. Dass nun nach einer Unterbrechung von mehr als einem Jahrhundert die wiedererwachte Regsamkeit an den früher abgerissenen Faden unmittelbar wieder angeknüpft habe, und die neueren Leistungen eine directe Fortsetzung oder eine weitere Ausbildung der früher geltenden Principien darstellen sollten, ist gewiss von vornherein unwahrscheinlich; und die uns noch zugänglichen Quellen leiten uns in der That auch auf einen ganz andern Weg. Ich beginne damit, dass Timokles und Timarchides an einem Bilde der Athene zu Elatea den Schild nach dem der Parthenos des Phidias copirten; sowie, dass bei der Wegführung des praxitelischen Eros aus Thespiae nach Rom die Copie eines Atheners Menodoros an seine Stelle gesetzt wurde. Unter den erhaltenen Werken ist der Herakles des Glykon die Wiederholung eines älteren Typus: der Torso im Vatican, so verschiedenartig sonst auch die Ansichten über seine Restauration sind, wird doch allgemein nicht für eine durchaus originale Erfindung des Apollonios gehalten; der sogenannte Germanicus ist einer Statue des Hermes nachgebildet, die mediceische Venus der knidischen wenigstens verwandt; die Karyatiden des Diogenes sind geradezu Copien derer vom Erechtheum. Auf dem schönen Gefässe des Salpion begegnen wir mehreren Figuren, welche zu den bekanntesten in bacchischen Vorstellungen gehören, und doch in diese gewiss nicht erst aus dem Werke des Salpion aufgenommen sind. Sosibios endlich affectirt in einigen Gestalten sogar den Styl der Kunst vor Phidias. Bei den wenigen noch übrigen Werken ist es vielleicht nur Zufall, wenn wir sie nicht direct auf ältere Muster zurückführen können: durchaus neu und eigenthümlich in der Erfindung erscheinen auch sie nicht.

Sonach bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens die neu-attische Kunst nicht einen weiteren Fortschritt in der Entwickelung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbstständigkeit und Originalität der Erfindung, wenigstens im höheren Sinne, ist nicht mehr vorhanden. Damit sollen indessen die Künstler der eben betrachteten Werke keineswegs zu blossen Copisten herabgesetzt werden. Sie schlossen sich älteren Vorbildern in der Gesammtidee und gewöhnlich auch in allen wesentlichen Motiven an, ohne jedoch

gänzlich darauf zu verzichten, Einzelnes selbst so weit zu modificiren, dass dadurch der geistige Ausdruck in seinen feineren Beziehungen nicht unwesentlich verändert wurde. Zum Beweise dieses letzteren Satzes wollen wir hier nur ein einziges Werk einer genaueren Betrachtung unterwerfen, nemlich die mediceische Venus.

Dieselbe weicht in der Stellung der Füsse kaum von der knidischen ab; die Haltung des rechten Armes hat sie mit der troischen (zufolge der Copie des Menophantos), beider Arme mit der capitolinischen u. a. gemein. Aber sie ist nicht nur ganz nackt, wie jene, sondern hat nicht einmal ein Stück Gewand auch nur zur nothdürftigen Umhüllung neben sich in Bereitschaft; und während bei jenen sich stets eine gewisse Befangenheit und Aengstlichkeit, überrascht zu werden, namentlich in der Haltung des Kopfes ausspricht, erscheint bei der mediceischen dadurch, dass der Blick mehr nach der Seite und etwas nach oben und in die Ferne gerichtet ist, jene unbewusste Züchtigkeit bei weitem weniger streng gewahrt: die mediceische ist unter allen genannten diejenige, welche sich am meisten der Reize ihres Körpers bewusst und am wenigsten ängstlich bedacht ist, sie der Betrachtung zu entziehen. So ist also hier der Künstler, obwohl er sich in der Idee des Ganzen an ältere Vorbilder anschloss, durch geringe Veränderungen zu einer gewissen Selbstständigkeit der Auffassung gelangt; und wenn auch jener leise Zug von Selbstgefälligkeit keineswegs als ein Fortschritt zu höherer Schönheit gelten darf, so wird doch der dadurch bedingte feine sinnliche Reiz im Alterthume ebensowohl seine Bewunderer gefunden haben, als in der neueren Zeit. Doch will ich keineswegs daraus allein die Anziehung erklären, welche diese Statue stets auf die feinsten Kenner ausgeübt hat. Wir werden dabei vielmehr die Durchführung nicht weniger, als die Erfindung, in Anschlag bringen müssen und zugleich auf die Erörterung der Frage eingehen, ob und bis zu welchem Grade auf diesem Gebiete die neu-attische Kunst ihre Selbstständigkeit gewahrt hat.

Die früher angeführten Bildungen der Göttin zeigen sämmtlich eine grössere Fülle der Formen, als die mediceische; sie sind kräftiger in ihrem ganzen Bau und in der Anlage. Eine besondere Sorgfalt ist ferner, namentlich in der capitolinischen, auf die Behandlung der Oberfläche des Körpers gerichtet; die Haut

und alle Theile, welche zur Vermittelung der schärferen Uebergänge in den Grundformen dienen, sind mit einer täuschenden Naturwahrheit und Weichheit dargestellt, die uns sogar um die Richtigkeit der darunter liegenden Formen unbesorgter sein lässt. In der mediceischen Statue ist die ganze Anlage magerer und zarter; die Grundformen treten daher klarer und offener hervor; und da ein Mangel an Verständniss derselben sich durch eine weichere, vollere Behandlung der äusseren Hülle nicht verdecken liess, so hat auch der Künstler auf die Feinheit und Zartheit der Durchbildung alles Einzelnen seine grösste Sorgfalt verwandt. Dadurch erscheint die Göttin in allen ihren Formen jugendlicher und jungfräulicher, als in den anderen Bildern; und unter diesem Gesichtspunkte liesse sich sogar behaupten, dass der Künstler das Ideal noch um eine Stufe höher, als die früheren, ausgebildet habe. Allein etwas durchaus Neues hat er dennoch nicht geschaffen, und zu schaffen auch wohl kaum beabsichtigt; sondern nur gestrebt, der Uebersättigung, welche durch die Weichheit und Fülle anderer Bildungen entstehen mochte, durch eine subtilere und raffinirtere Zartheit, gewissermassen ein *κατατήκειν* der Kunst, wie es von Kallimachos heisst, wirksam entgegenzuarbeiten. Dieses Streben kann allerdings durch die besondere Natur der Aufgabe bedingt erscheinen; und ehe wir daher wagen, aus demselben etwas über die allgemeine Geistesrichtung der Zeit oder der Schule des Künstlers zu folgern, wird es nothwendig sein, die besondere Art der Durchführung noch bei anderen Werken der Attiker dieser Periode genauer zu untersuchen.

Unter ihnen nimmt die hervorragendste Stelle der vaticanische Heraklestorso des Apollonios ein, ein Werk, welches durch die Bewunderung Michelangelo's und die begeisterte Lobrede Winckelmann's, man möchte sagen, eine besondere Weihe empfangen hat, so dass es eine Verwahrung gegen den Vorwurf böswilliger Verkleinerungssucht zu bedürfen scheint, wenn ich es mir zur Aufgabe machen muss, diese Bewunderung wesentlich herabzustimmen. Meine Ueberzeugung habe ich schon in der Erörterung über das Wesen der Formenbehandlung bei Phidias (S. 207) kurz ausgesprochen und auch hier werde ich den Vergleich mit den Statuen aus dem Giebel des Parthenon nochmals aufnehmen müssen. Doch wird es vortheilhaft sein, zugleich auf ein anderes Werk zurückzublicken, an welchem

sich, freilich in einer wesentlich verschiedenen Richtung, die Meisterschaft der Durchführung auf ihrer höchsten Stufe offenbarte, nemlich auf den Laokoon. Ich habe bei seiner Beurtheilung der besonderen Art der Technik eine Bedeutung beigelegt, über welche vielleicht Mancher noch einen Zweifel hegen möchte. Die Vergleichung mit dem Torso kann in vieler Beziehung zur Rechtfertigung dienen. An diesem Werke finden wir nirgends etwas Gesuchtes; der Künstler hat sich vielmehr absichtlich bestrebt, uns gänzlich zu verbergen, auf welche Weise er dem Marmor seine Form gegeben hat, und die Spuren, welche das besondere Werkzeug zurücklässt, so viel als möglich vertilgt. So werden wir nirgends durch die Technik von der Betrachtung der Form abgezogen; aber eben so wenig vermissen wir sie irgendwo, da sie überall dem Künstler geleistet hat, was er verlangte. Nach jener Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit freilich, welche wir am Laokoon bemerkten, hat er offenbar gar nicht gestrebt, vielleicht weil sie ihm kein so nothwendiges Erforderniss schien, wo bei völliger Ruhe die Wechselwirkung zwischen den einzelnen Theilen ohnehin gering sein musste. Aber auch der Ilissos und der sogenannte Theseus aus dem Giebel des Parthenon sind im Moment völliger Ruhe, noch dazu liegend, dargestellt; und doch giebt es wohl kein Werk, an welchem das Ineinandergreifen aller Theile zu einem der höchsten Lebensentwickelung fähigen Organismus klarer zu Tage träte, als an diesen Werken, ohne dass zu dieser Darstellung äussere Hülfsmittel von besonderer Art in Anspruch genommen wären. Von diesen Werken unterscheidet sich aber der Torso in der Behandlung der Formen eben so sehr, wie vom Laokoon. Die Anlage aller Formen ist gross, durchaus von der Art, welche man gewöhnlich als ideal zu bezeichnen pflegt. Alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Aengstlichkeit hinsichtlich des Maasses dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdiene. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da. Gehen wir aber jetzt auf die Betrachtung der einzelnen Formen für sich über, so werden wir bekennen müssen, dass hier nicht immer die eigenthümliche Natur derselben in gleicher Klarheit

und Schärfe erfasst worden ist. In den Figuren des Parthenon vermögen wir nicht nur die Lage jedes Muskels nach seiner Hauptrichtung und Spannung zu erkennen; sondern es scheidet sich auch trotz der feinsten und zartesten Uebergänge dennoch jede Form in ihren Umrissen und Begrenzungen von der anderen, so dass wir auch unter der Hülle der Haut die Scheidelinie wahrzunehmen glauben. Die grösseren Hauptformen und Linien ferner werden wir in viele kleinere zerlegen können, die jede für sich das Wesen der grösseren auch in seinen feinsten Beziehungen erkennen lassen. Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerem Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präciser Fassung dargestellt. Die Umrisse der Formen stossen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch nothwendig etwas verwachsen erscheinen. Eben so ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer grossen Kraftentwickelung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwickelung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig. — Das Verhältnisss des Künstlers wird sich hiernach leicht bestimmen lassen. Die ältere Kunst hatte ihm eine Reihe von Musterbildern überliefert, die von Leben und Kraft in vollster Frische durchglüht waren; er strebte, dieselben Verdienste in sein eigenes Werk zu übertragen; aber den alten Formen das alte Leben einzuhauchen war er nicht mehr im Stande. Ihm, wie seiner ganzen Zeit, war das unmittelbare Verständniss der Natur nicht mehr gegeben. Anstatt aber ihm daraus einen Vorwurf zu machen, müssen wir es ihm vielmehr zum Verdienst anrechnen, dass er sich über diese geringe Befähigung keinen Täuschungen hingegeben hat. Gleich entfernt davon, durch Schwulst und Uebertreibung die mangelnde Kraft ersetzen zu wollen, wie davon, durch ein knechtisches Nachahmen aller Einzelnheiten früherer Muster oder auch der Natur seine künstlerische Selbstständigkeit zu opfern, hat er mit richtiger Würdigung des Maasses seiner

Kräfte sich beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wiederzugeben, und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniss verschafft hatte. So steht für uns der Torso als ein durchaus abgerundetes und, wir können sogar sagen, vollkommenes Werk da, sofern wir nur nicht ein höheres Verdienst darin suchen, als der Künstler selbst ihm hat beilegen wollen. Wenn wir nun aber die Ansicht Winckelmann's nicht mehr theilen können, der darin überhaupt das Höchste der Kunst zu erblicken glaubte, so dürfen wir, denen es vergönnt ist, das Vollkommnere mit eigenen Augen zu schauen, ihm aus seiner Begeisterung keineswegs einen Vorwurf machen, sondern müssen ihn vielmehr bewundern, dass er auch in den Nachklängen einer höheren Schönheit von dieser selbst schon eine Vorahnung gehabt hat.

Diese Bemerkung findet ihre Anwendung nicht weniger auf das Urtheil Winckelmann's über eine andere berühmte Heraklesstatue, die hier in Betracht zu ziehen ist, nemlich die farnesische des Glykon. An diesem Werke treten die Eigenthümlichkeiten der Behandlung in so scharfer Weise hervor, dass es nicht nöthig sein wird, ausführlich in die Einzelnheiten derselben einzugehen. Der Künstler hat, was die Natur selbst in ihrer vollsten Entwickelung darbietet, noch überbieten wollen; alle Formen zeigen eine Fülle und Massenhaftigkeit, wie sie wohl nie in der Wirklichkeit zu finden sind. Die Muskeln liegen, nach Winckelmann's Ausdrucke „wie gedrungene Hügel"; die Adern treten an mehreren Stellen an die Oberfläche, wie es nur während oder nach einer angestrengten Arbeit oder hoher Erregung der Fall sein kann. Das Ganze wird dadurch schwerfällig, und die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwickelung eher hinderlich als förderlich. Gegen den Vorwurf des Schwulstes und der Uebertreibung, von welchem ich den Künstler nicht gänzlich freisprechen möchte, sucht ihn nun Winckelmann (Kunstgesch. X, 3, 18) sicher zu stellen, indem er ihm eine ideale Auffassung der Art beilegen will, dass die übermenschliche Gewalt des Heros auch durch übermenschliche Formen habe dargestellt werden sollen. Allein dieser Idealbegriff, welcher ein Ueberbieten der Natur auch in ihren voll-

kommensten Bildungen für möglich hält, darf wohl jetzt als beseitigt betrachtet werden, nachdem wir gerade in den vollendetsten Schöpfungen der griechischen Kunst die reinste und höchste Natur wiedergefunden haben. Wohl mag dem Künstler selbst jener unrichtige Idealbegriff, den Winckelmann ihm beilegt, wirklich vorgeschwebt haben; aber eine Rechtfertigung oder ein Lob dürfen wir darin für ihn jetzt nicht mehr finden, sondern vielmehr daraus schliessen, dass zu einer selbstständigen Weiterbildung der Kunst das tiefere Verständniss ihres Wesens und ihrer Gesetze bei dem Künstler des Herakles nicht mehr vorhanden war.

Die noch übrigen Werke stehen selbst den bisher betrachteten im Werthe der Ausführung nach; und es werden daher über sie wenige Bemerkungen genügen. — Dem Satyr des Apollonios giebt Müller das Prädicat vorzüglicher Schönheit: „Die Umrisse des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fliessendes und Edles; und den Satyr erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife. Die schönen Beine sind glücklicherweise fast ganz erhalten." Leider fehlt uns zur Würdigung dieses Urtheils ein bestimmter Maassstab. Eine über das Verdienst guter Arbeiten der Kaiserzeit hinausgehende Vortrefflichkeit würde indessen wahrscheinlich in anderen Worten ihren Ausdruck gefunden haben. — Von dem in der Villa Hadrians gefundenen Apollo eines Apollonios sagt Visconti geradezu: er scheine nach dem Werke eines andern gleichnamigen Künstlers copirt zu sein, da der Styl des Bildes eben kein bedeutendes Talent bekunde. — Der sogenannte Germanicus verdient gewiss das Lob einer guten Arbeit römischer Zeit. Aber der mit ihm übereinstimmende ludovisische Hermes z. B. steht ihm kaum in irgend einer Beziehung nach; und beide Statuen sind doch nur gewissenhafte und nicht ohne feinen künstlerischen Sinn durchgeführte Wiederholungen eines Vorbildes aus der besseren Zeit. Eben so tritt die Bronzebüste von Apollonios unter anderen in Herculanum gefundenen Werken keineswegs durch Vorzüge besonderer Art hervor.

Mehr Eigenthümlichkeit verräth in der ganzen Behandlung die Pallas des Antiochos in der Villa Ludovisi, und wenn Winckelmann sie schlecht und plump nennt, so ist er zu diesem verdammenden Urtheile wohl nur durch den heutigen Zustand der Statue verleitet worden. Die angesetzte Nase entstellt

das ganze Gesicht in hohem Maasse, und nicht weniger unharmonisch wirkt der moderne Helmbusch. Ferner aber sind an dem kürzeren Uebergewande alle Ränder abgestossen, wodurch die damit zusammenhängenden Gewandpartien ziemlich roh und unbeholfen erscheinen. Gerade diese Beschädigung ist jedoch für den Eindruck des Ganzen um so nachtheiliger, je mehr der Künstler, nach den erhaltenen Theilen zu urtheilen, sein Verdienst besonders in einer äusserst sorgfältigen und präcisen Durchführung des Gewandes gesucht hat. Die Kanten und Brüche sind möglichst scharf angegeben, die einzelnen Falten tief eingeschnitten und eine jede ihrer besonderen Natur gemäss durchgebildet, so dass das Werk in seinen Einzelnheiten sogar vortrefflich genannt werden kann. In der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen verräth sich jedoch bald der Künstler der späteren, d. h. der römischen Zeit. Eben jene Sorgfalt äussert sich zu materiell und zu gleichförmig in allen Theilen, möge denselben eine grössere oder eine geringere Bedeutung gebühren, und beeinträchtigt dadurch wesentlich die Uebersichtlichkeit des Ganzen. Die gleich tiefen und scharfen Einschnitte der Falten verursachen eben so gleichartige Schatten, durch welche die kleineren Partien, welche sich innerhalb der Hauptabtheilungen des Gewandes bilden mussten, in gleichförmige Einzelnheiten aufgelöst werden. So fehlt die reichere Abwechselung, und eine gewisse Eintönigkeit, welche durch den Mangel der Mittelglieder entstehen muss, lässt das Ganze schwerer und weniger anmuthig erscheinen, als es in der ursprünglichen Idee gedacht zu sein scheint. Der Künstler aber hat von der Sorgfalt, welche er auf die Durchführung verwendet hat, nicht nur keinen Gewinn, sondern er verräth uns dadurch, dass er dem künstlerischen Machwerk bereits eine grössere Bedeutung beilegt, als demselben den höheren Forderungen der Kunst gegenüber gebührt.

Diogenes, sofern er wirklich der Künstler der Karyatide im Vatican ist, hat seine Stellung zur Kunst besser begriffen. Er hat sich streng an sein Original gehalten, sowohl in der Anlage des Ganzen, als der hauptsächlichsten Einzelnheiten; beansprucht aber keineswegs, dasselbe in allen seinen Vorzügen oder auch nur in irgend einer Beziehung zu überbieten. Dadurch genügt sein Werk dem Zwecke, für welchen es bestimmt war, in der vollständigsten Weise; und die Reinheit,

in welcher die ursprüngliche Idee auch aus der Nachbildung hervorleuchtet, lässt uns leicht die weniger detaillirte Ausführung übersehen. Minder günstig wird unser Urtheil ausfallen über die albanische Karyatide von Kriton und Nikolaos (und deren wohl von denselben Künstlern herrührende Seitenstücke). Schon Winckelmann bemerkte „in den Köpfen eine gewisse kleinliche Süssigkeit nebst stumpfen und rundlichen Theilen, die in höherer Zeit der Kunst, auf welche man vielleicht aus der Form der Buchstaben der Inschrift schliessen könnte, schärfer, nachdrücklicher und bedeutender gehalten sein würden." Dasselbe gilt in gleicher Weise von den Gewändern, ja von den ganzen Figuren. Der Künstler strebte offenbar nach einer gewissen milden Anmuth; aber indem er alle Härten und Schärfen zu mildern suchte, büsste er die auch mit der Anmuth sehr wohl zu vereinbarende, hier noch besonders durch den architektonischen Zweck gebotene Strenge und Präcision ein. Es fehlt darum diesem Werke ein bestimmt ausgeprägter Charakter und damit das höhere künstlerische Verdienst, wenn es auch, indem es sich in der allgemeinen Anlage den Mustern der besseren Zeit anschliesst, den Zwecken einer gefälligen Decoration noch vollständig genügt.

Ueber die stylistischen Eigenthümlichkeiten der Ausführung in den Reliefs des Salpion, Kleomenes und Sosibios geben die Erklärer, indem sie mehr den mythologischen Inhalt der Darstellung ins Auge fassen, keine oder wenigstens für unsere Zwecke nicht genügende Rechenschaft; und bei dem Mangel eigener Anschauung vermag ich diese Lücke nicht auszufülllen. Mehrere andere Monumente, welche wenigstens in der äusseren Form ihnen nahe verwandt scheinen und sicherlich einer ähnlichen Kunstrichtung angehören, zeichnen sich vor der Masse selbst guter römischer Reliefs vortheilhaft aus, sowohl durch die Reinheit der Anlage, als durch die anspruchslose Tüchtigkeit der Ausführung. Aber selbst die Besten unter ihnen können sich doch mit den Werken der älteren athenischen Kunst weder in der Frische nnd dem feinen Gefühle der Modellirung, noch in der strengen Wahrung des Reliefstyls messen, und verrathen schon in der ganzen Behandlung, dass hier der Zweck einer anmuthigen und gefälligen Decorirung zu überwiegen beginnt.

Aus allen diesen einzelnen Bemerkungen wird sich jetzt ein allgemeines Resultat leicht ziehen lassen: es gilt von dem formellen Theile der Kunstübung dieser späteren Attiker dasselbe, was wir über ihr poetisch-künstlerisches Schaffen bemerkt haben. Sie befinden sich durchaus in Abhängigkeit von den Leistungen der früheren Zeit; und die ausgezeichnetsten unter ihnen sind noch gerade diejenigen, welche sich dieser Abhängigkeit klar bewusst geworden sind und freiwillig darauf verzichtet haben, sich derselben zu entziehen. Was sie geleistet haben, darf immer als eine vortreffliche Nachblüthe der schönsten Epoche attischer Kunst gelten; und zu einer Zeit, als die Werke der letzteren noch nicht bekannt waren, konnte sie mit vollem Rechte als ein Ersatz betrachtet werden, um das Wesen der attischen Kunst wenigstens nach seinen Grundprincipien und in seinen hauptsächlichsten Vorzügen kennen zu lernen. Die Anstrengungen Einzelner, ihren Werken ein selbstständigeres Verdienst zu verleihen, scheinen auf die allgemeine Richtung dieser attischen Kunstschule ohne wesentlichen Einfluss geblieben zu sein, ja haben nicht einmal in den einzelnen Fällen den Erfolg gehabt, etwas eigentlich Neues und Eigenthümliches ans Licht zu fördern. Sie gehen vielmehr nur darauf aus, in bestimmten schon vorhandenen Richtungen die Leistungen der Früheren zu überbieten, das Zarte zarter, das Kräftige kräftiger zu bilden, in der Durchführung allen Einzelnheiten dieselbe Sorgfalt zu widmen u. s. w. Aber gerade diese Versuche zeigen häufig, wie nach und nach das feinere Gefühl immer mehr schwindet und eine rein äusserliche und materielle Auffassung um sich greift. Im zweiten Jahrhundert n. Ch. verlieren wir jede Spur dieser Schule. Es ist möglich, dass sie noch länger ihr Dasein gefristet hat; aber bei dem allgemeinen Verfall kann auch ihr Loos, selbst wenn sie sich vor barocken Ausschweifungen bewahrte, doch nur ein stets wachsendes Siechthum und endlich gänzliche Verflachung gewesen sein.

Kleinasiatische Künstler in Italien.

Die Familie des Agasias.

Das erste Glied dieser Künstlerfamilie, deren Heimath Ephesos war, ist uns nur durch eine ausserhalb Italien gefundene Inschrift bekannt:

A g a s i a s, des Menophilos Sohn, machte in Delos für die dort ansässigen Kaufleute die Ehrenstatue eines römischen Legaten C. Billienus C. f.

ΑΓΑΣΙΑΣ ΜΗΝΟΦΙΛΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ
ΑΡΙΣΤΑΝΔΡΟΣ ΣΚΟΠΑ ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΕΣΚΕΥΑΣΕΝ

C. I. Gr. n. 2285 b. Böckh vermuthet, dass dieser Billienus vielleicht derselbe war, welcher nach Cicero (Brut. 47) sich mit Marius zugleich um das Consulat bewarb und einige Jahre früher, gegen Ol. 165, Legat sein mochte. Bekannter ist ein zweiter

A g a s i a s, Sohn des Dositheos, der Künstler des sogenannten borghesischen Fechters im Museum des Louvre:

ΑΓΑΣΙΑΣ
ΔΩΣΙΘΕΟΥ
ΕΦΕΣΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6132. Clarac Mus. de sculp. pl. 304.[1]) Für die Zeitbestimmung des Künstlers ist zuerst das Imperfectum ἐποίει von Wichtigkeit, da es sich vor der Zeit des römischen Einflusses in Griechenland nicht findet. Damit stimmen auch die Formen des Α und Π überein. Namentlich aber deutet das Φ auf eine spätere Zeit, als die ist, in welche man gewöhnlich Agasias gesetzt hat (nemlich etwa Ol. 150 oder noch früher). Unter den Beispielen, welche Franz (elem. epigr. p. 246) für den Gebrauch dieser Form citirt, ist das älteste C. I. Gr. n. 203, und dieses wird von Böckh (zu n. 202) zwischen Sulla und die Kaiserzeit gesetzt. Die Kaiser aber, von Augustus an, hielten sich vielfach in Antium auf, wo der Fechter gefunden worden ist; und wir dürfen daher die Möglichkeit nicht abweisen, dass auch Agasias erst damals gelebt habe. Keinesfalls aber werden wir über das letzte Jahrhundert der Republik zurückgehen dürfen. Er könnte demnach sehr wohl der Enkel des ersten Agasias, Sohnes des Menophilos, sein. Vielleicht sein Sohn war einer der folgenden Künstler:

H e r a k l i d e s und A g n e i o s oder A r n e i o s. Ihre Namen finden sich auf dem Stamme neben einer Statue des Pariser

1) Eine antike Wiederholung des vaticanischen Diskobols (Mus. PCl. III. t. 26), welche nach England versetzt worden ist, wird von Cavaceppi (racc. I, 42) ganz willkürlich dem Agasias beigelegt.

Museums, welche als Ares restaurirt, nach ihrem Costüm aber mehr römisch, als griechisch ist:

ΗΡΑΚΛΕΙ ΔΗΣ
ΑΓΑΣΙΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ
ΚΑΙ ΑΓ ΝΕΙΟΣ
ΕΠΟΙ ΟΥΝ

C. I. Gr. n. 6152. Clarac Mus. de Louvre pl. 313, f. 1439. Catal. n. 411; Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 165. Letronne (Rev. arch. III, p. 390) leugnet freilich, dass der Name des Agasias überhaupt Platz habe, und möchte lieber ΑΓΑΥΟΥ oder etwas Aehnliches an seine Stelle setzen. Immer bleibt indessen Heraklides als Künstler der römischen Epoche sicher. Noch schwankender ist der Name des zweiten Künstlers: Letronne liest Agneios und vergleicht Agneius bei Gruter p. 349, 7. Doch ist auch Arneios und Apneios möglich, zwischen welchen Formen Raoul-Rochette sich nicht zu entscheiden wagt.

Archelaos,
Sohn des Apollonios, aus Priene, ist der Künstler des unter dem Namen der Apotheose des Homer bekannten Reliefs im brittischen Museum:

ΑΡΧΕΛΑΟΣ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΕ ΠΡΙΗΝΕΥΣ

Visconti PCl. I am Ende. C. I. Gr. n. 6131, wo die Buchstabenformen gänzlich unrichtig angegeben sind. Ob für die beiden punctirten Jota wirklich Platz vorhanden ist, kann ich nach einem Gypsabgusse nicht entscheiden. — Dieses Relief wurde in den Ruinen von Bovillae zusammen mit der Tabula Iliaca entdeckt, von welcher sich Fragmente verschiedener Wiederholungen auch anderwärts gefunden haben. Die Vergleichung derselben lehrt, dass diese nicht vereinzelt stehen, sondern einem ganzen System ähnlicher mythologischer und historischer Darstellungen angehören. Zu diesen dürfen wir, wie Jahn (Arch. Zeit. 1844, S. 301) bemerkt, auch das Fragment einer unedirten griechischen Marmorchronik rechnen, deren Abfassungszeit in das zweite oder richtiger in das dritte Jahr der Regierung des Tiberius fällt. Gerade in diesem Jahre aber weihete Tiberius zu Bovillae das Heiligthum der gens Julia (Tacit. ann. II, 41), und es ist demnach wahrscheinlich, dass wir die genannten Bildercyclen diesem Kaiser verdanken,

welcher „maxime curavit notitiam historiae fabularis, usque ad ineptias atque derisum": Suet. Tib. c. 70. Ihre Anordnung rührt wahrscheinlich von Theodoros her. Lehrs hat nemlich (Rh. Mus. N. F. II, S. 354) auf der Rückseite eines dieser Fragmente in den auf schachbrettartigem Felde vertheilten Buchstaben die Inschrift ΘΕΟΔΩΡΗΟΣΗΙΤΕΧΝΗ erkannt (C. I. Gr. n. 6126), und danach ist die fragmentirte Inschrift der Tabula Iliaca des Capitols:

Ὦ φίλε παῖ, Θεοδ]ώρηον μάθε τάξιν Ὁμήρου,
ὄφρα δαεὶς πάσης μέτρον ἔχῃς σοφίας

gewiss richtig ergänzt worden. Wegen dieser letzten aber möchte ich Theodoros lieber für den disponirenden Grammatiker, als für den ausführenden Künstler halten, in dessen Munde das *μάθε τάξιν* keinen guten Sinn haben würde. Ueber das Mythologische der ilischen Tafel vgl. Welcker kl. Schriften II, S. 185 flgd. Der grössere Zusammenhang dieser Bildwerke, zu welchen ausser den von Welcker S. 186 citirten unter andern auch noch die Darstellung der Schlacht von Arbela gehört (Visconti op. var. III, t. II), verdient zunächst einmal vom philologischen Standpunkte aus gründlicher erörtert zu werden.

Als Sitz einer Kunstschule in der späteren Zeit muss Aphrodisias betrachtet werden. Welche Stadt dieses Namens zu verstehen sei, lässt sich nicht mit voller Gewissheit entscheiden. Die Wahrscheinlichkeit wird aber immer für die berühmteste, die Hauptstadt Kariens, sprechen. Nach Rom kamen von dorther folgende Künstler:

Aristeas und Papias machten die Statuen der beiden Centauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden und jetzt im capitolinischen Museum aufgestellt sind: Foggini Mus. cap. IV, t. 32—33. Die Inschriften sind auf der Plinthe angebracht in einer Weise, dass wir sie auch ohne den Beisatz von *ἐποίουν* auf Künstler beziehen dürfen, und lauten übereinstimmend auf beiden:

ΑΡΙCΤΕΑC·ΚΑΙ·ΠΑΠΙΑC ΑΦΡΟΔΕΙCΕΙC

C. I. Gr. n. 6140. Die Schriftzüge und der Styl der Sculptur, von welchem weiter unten zu sprechen ist, machen es gleich wahrscheinlich, dass die Künstler ihre Werke für Hadrian selbst arbeiteten.

Zenon, Sohn des Attinas, ist zuerst bekannt durch eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, auf deren Gewand beim linken Knie der Name des Künstlers zu lesen ist:

ΖΗΝΩΝ
ΑΤΤΙΝ
ΑΦΡΟΔΕ
ΣΙΕΥΣ
ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6151. Die Anlage des ganzen Werkes (natürlich mit Ausnahme des Kopfes) stimmt vollkommen mit der Statue des sog. Marcellus im Capitol überein. Ein zweites Werk des Zeno ist eine bis zur Hälfte bekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift, in welcher er seine Kunst und die Werke rühmt, mit welchen er das Grab für sich, sein Weib und seinen Sohn geschmückt: C. I. Gr. n. 6233.

Θ. Κ.

Πατρὶς ἐμοὶ Ζήνωνι μακαρτάτη ἔστ' Ἀφροδισίας,
πολλὰ δὲ ἄστεα πισ[τὸς] ἐμαῖσι τέχναισι διελθὼν
καὶ τεύξας Ζήνωνι νέῳ προτεθνηκότι παιδὶ
τύμβον, καὶ στήλην καὶ εἰκόνας αὐτὸς ἔγλυψα,
ταῖσιν ἐμαῖς παλάμαισι τεχνασσάμενος κλυτὸν ἔργον,
ἔνθα φίλῃ ἀλόχῳ Κλυ[μέ]νῃ καὶ παιδὶ φίλοισ[ιν
τ]εῦξα τάφον· ζήσας [δὲ ἑ]τῶν κ[εῖ]μαι ἑπτάκι δέκα.
ἐνθάδε[νῦν κε]ίμεσθ' ἅμα οἱ [ψυχὰς ὀ]λέσαντες,
κ[αὶ Κλυμένη]ἄλοχος καὶ [ἐγὼ τρίτος αὐ]τὸς ὑπάρ[χων.

Von seiner Thätigkeit in vielen Städten, deren die Inschrift erwähnt, haben wir wenigstens einen Beweis in einer früher zu Syrakus befindlichen weiblichen Statue, welche mit einem unter der Brust gegürteten feingefältelten Gewande und darüber einem ungegürteten Oberkleide angethan war. Auf ihrer Basis las man:

ΖΗΝΩΝ
ΑΦΡΟΔΕΙCΙ
ЄΥCΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 5374. Nach den Schriftzügen, sowie nach dem Style der Sculptur, hat man übereinstimmend angenommen, dass der Künstler wenigstens nicht vor dem zweiten Jahrhundert n. Ch. G. gelebt habe.

Unentschieden muss ich lassen, in welchem Verhältnisse zu diesem Zeno der Fl. Zeno in der Inschrift einer fragmen-

tirten Statue zu denken ist, welche sich einst in Rom befand:

ΦΛ·ΖΗΝΩΝ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ
ΚΑΙ ΔΙΑΣΗΜΟΣ ΑΦΡΟΔΙΣΙΕΥΣ
ЄΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 5899. Es ist sehr zu bezweifeln, dass diese Inschrift richtig copirt ist, und ausserdem lässt es sich nicht ausmachen, ob der Oberpriester auch zugleich Künstler war, oder ob er nur die Aufstellung einer Statue besorgte. Nach *διάσημος* aber zu interpungiren und *Ἀφροδίσιος* als Künstlernamen zu corrigiren, wie Franz vorschlägt, ist mindestens eine sehr gewagte Vermuthung.

Menestheus. Sein Name fand sich auf dem Gewandstücke einer früher in Pesaro befindlichen Statue, von welcher nur der eine Fuss erhalten war:

ΜΕΝΕCΘΕΥC
ΜΕΜΕCΘΕωC
ΑΦΡΟΔΙCΙΕΥC
ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6167. Nach den Schriftzügen lässt sich der Künstler blos allgemein in die Kaiserzeit setzen.

Atticianus (nicht Attilianus) ist bekannt durch die Inschrift einer Musenstatue des Florentiner Museums aus sehr später Zeit (nach Visconti op. var. I, 94 aus Saec. IV p. Ch.):

OPUS ATTICIANIS AFRODISIENIS

Mus. Flor. Stat. I, tav. XVIII. Die Buchstabenformen sind nach einem Stanniolabdrucke revidirt. Ausserdem findet sich der Name fragmentirt ATTICIAI.... auf dem Scrinium neben einer Consularstatue desselben Museums: Mus. For. Stat. I, tav. 88, p. 88. —

Von kleinasiatischen Künstlern, welche in Rom arbeiteten, sind noch zu nennen:

Eutyches. Sein Name findet sich auf dem Ehrendenkstein eines Athleten im capitolinischen Museum neben der ganz gewöhnlich gearbeiteten Relieffigur eines Bewaffneten:

ЄΥΤΥΧΗCΒΕΙΘΥΝΟC
ΤΕΧΝΕΙΤΗCЄΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 5923.

Q. Julius Miletus ist vielleicht ein Künstler, da in den auf ihn bezüglichen Inschriften *οἱ τεχνεῖται* und ein Q. Julius

Faentius Alumnus cum arteficibus etwas weihen und er selbst dem Serapis *μαρμαραρίων τὸ γένος* empfiehlt. Er war aus Tripolis in Asien und lebte zur Zeit des Septimius oder Alexander Severus: C. I. Gr. n. 5921; vgl. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 385 sqq.

[Chyrillos: „in monte Caelio in capsula inter rudera aedium proculi":

ΧΥΡΙΛΛΟΣ · ΕΥΦΗΜΟΥ
ΚΥΖΙΚΗΝΟΣ · ΕΠΟΙΟΙ

C. I. Gr. n. 6161. Die Inschrift stammt aus den Papieren des Pirro Ligorio und ist als Machwerk dieses Fälschers schon an der häufig bei ihm und nur bei ihm vorkommenden Form des Imperfectums *ἐποίοι* erkennbar.

Metrodoros. Auf dem Stamme neben einer Statue, welche man nach dem Stiche eher für einen Apostel Petrus, als für einen Philosophen halten würde, soll sich folgende Inschrift befunden haben:

ΜΗΤΡΟΔΩΡΟΥ ΤΟΥ ΕΦΕϹΙΟΥ

Boissard IV, tab. 123; C. I. Gr. n. 6086. Abgesehen davon, ob wir es hier mit einem Künstler zu thun haben, ist zu bemerken, dass bei Boissard manche Inschriften ähnlicher Art falsch sind.]

Die wenigen ausserhalb Italiens arbeitenden kleinasiatischen Künstler stellen wir am besten später mit dem Rest der griechischen Künstler zusammen.

Charakter der kleinasiatischen Kunst in dieser Periode.

In der Diadochenperiode hatte die Kunst ihren Hauptsitz in Kleinasien; und wenn in der Geschichte der Künstler auch nur Pergamos und Rhodos bedeutend hervortreten, so haben wir doch hinreichende Spuren einer ausgebreiteteren Kunstübung, und fanden selbst an jenen Orten Künstler aus anderen Städten Kleinasiens beschäftigt. Einzelne derselben scheinen bis nahe an die römische Periode oder noch in deren Beginne gelebt zu haben. Von den Kleinasiaten, welche wir hier aufgezählt haben, gehen aber einige ebenfalls bis auf dieselbe Zeit oder wenigstens in das letzte Jahrhundert der Republik zurück. Wir dürfen daher wohl annehmen, dass die directe Tradition der dortigen Kunstschulen nie völlig unterbrochen

war, und müssen aus diesem Grunde um so aufmerksamer darauf achten, ob und wie weit sich ein Zusammenhang oder eine folgerechte Entwickelung der vorigen Periode auch in der jetzigen nachweisen lasse.

Die beste Gelegenheit dazu bietet die Statue des sogenannten borghesischen Fechters von Agasias, dem Sohne des Dositheos aus Ephesos: ein Werk, welches sich uns schon beim ersten Blicke als von nicht gewöhnlicher Art darstellt. Freilich lässt sich über die verschiedenen Beziehungen, welche den Künstler bei der Composition geleitet haben, keineswegs bestimmt urtheilen; denn offenbar ist die Statue nur der Theil eines grösseren Ganzen. Sollte sie aber selbst nur eine Art akademischer Studienfigur sein, so müsste doch auch in diesem Falle dem Künstler eine bestimmte Handlung wenigstens in der Phantasie vorgeschwebt haben. Indessen auf eine bestimmte Benennung kann es gerade bei diesen Untersuchungen weniger ankommen[1]). Das Grundmotiv der ganzen Handlung spricht sich in dem Werke selbst mit hinlänglicher Klarheit aus: ein Krieger befindet sich im Kampfe mit einem Feinde, der ihm von einem höheren Standpunkte aus, wahrscheinlich zu Ross, Widerstand leistet; und durch diesen Vortheil des Gegners bietet die Deckung gegen dessen Schläge nicht geringere Schwierigkeiten, als das Erspähen der Gelegenheit eines wirksamen Angriffs. Die ganze Bildung ist nicht göttlich, aber eben so wenig Portrait, mehr ein Krieger in allgemein idealer Auffassung. Ein pathetisch tragisches Interesse, wie etwa beim Laokoon, wird also hier nicht in Anspruch genommen; und eben so wenig strebt der Künstler nach der erschütternden Wirkung, welche sich in dem Untergange der wildanstürmenden Gallier offenbart. Die geistige Bedeutung geht nicht über die dargestellte Handlung hinaus, welche allerdings Umsicht im Kampfe, aber noch mehr grosse Entfaltung körperlicher Kraft und Gewandtheit erheischt. Wie aber diese Eigenschaften im Leben an die Beobachtung bestimmter Regeln gebunden sind, so mussten sie auch in dem Kunstwerke sich in geregelter Weise äussern. Das Kunstwerk verlangt vor Allem, dass

1) Wer daran erinnert, dass Lessing im Laokoon den Namen Chabrias vorgeschlagen hat, der sollte nie vergessen anzuführen, dass Lessing selbst in den antiquarischen Briefen seinen Irrthum erkannt und aufs Glänzendste widerlegt hat.

es seinen Schwerpunkt in sich selbst habe, dass alle Bewegungen und alle Massen richtig abgewogen und mit einander ins Gleichgewicht gesetzt seien. Wir können dem Künstler des Fechters das Lob ertheilen, dass er diesen Ansprüchen genügt und sich innerhalb der Grenzen gehalten hat, welche die Kunst vorschreibt und die Griechen fast nie überschritten haben. Wohl aber dürfen wir behaupten, dass er in seinem Streben nach Lebendigkeit und Bewegung so weit gegangen ist, als es nur irgend gestattet war. In diesem Streben ist dem Fechter vielleicht kein Werk verwandter, als der Diskobol des Myron. Blicken wir aber auf die Art der Ausführung, so stehen beide wieder in einem scharfen Gegensatze zu einander. Im Diskobol sind alle Kräfte gesammelt, der ganze Körper ist wie zusammengezogen, um sich im nächsten Moment mit um so grösserer Spannkraft wieder auszudehnen und den Wurf des Diskos zu unterstützen. Im Fechter sind die Füsse so weit auseinandergestellt, als es nur die Möglichkeit eines sicheren Fortschreitens erlaubt; die Arme bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung; der rechte nach hinten, während der entsprechende Fuss vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während der Fuss rückwärts nach unten ausgedehnt ist. Der Kopf endlich blickt nicht gradaus, sondern scharf nach der Seite und nach oben. So sind alle Glieder des Körpers auf das Höchste ausgespannt und gedehnt; und wie sich der Beschauer in Spannung darüber versetzt sieht, was wohl der nächste Augenblick bringen möge, so erscheint der Kämpfer selbst bereit, durch ein Zusammenziehen des ausgespannten Netzes seiner Kräfte allen Wechselfällen desselben zu begegnen.

Nachdem wir aus dem Werke selbst im Allgemeinen gesehen haben, in welcher Weise der Künstler seine Aufgabe aufgefasst hat, werden wir nun auch nach den Gründen forschen dürfen, welche ihn zu dieser Auffassung bestimmten, sowie nach den Mitteln, die ihm dabei zu Gebote standen, und dem Erfolge, mit dem er sich ihrer bedient hat. Die Beantwortung dieser Fragen wird aber nicht möglich sein, ohne zugleich das Verhältniss des Künstlers zur früheren Zeit, namentlich aber zu der verwandten kleinasiatisch-rhodischen Kunst in Betracht zu ziehen. Der Laokoon, der farnesische Stier waren Werke, an welchen die Künstler ihre Meisterschaft in der Ueberwindung schwieriger Probleme zu zeigen

beabsichtigten. Ein gleiches Streben hat offenbar den Künstler des borghesischen Fechters geleitet. Denn wenn man auch zugeben kann, dass die Aufgabe, ein möglichst gedeckter Angriff gegen einen Reiter, an sich nicht eine durchaus einfache ist, so ist doch eben sowohl zuzugeben, dass der Künstler keineswegs den einfachsten Weg zu ihrer Lösung eingeschlagen hat. Ein höheres geistiges Interesse hat er freilich auch so seinem Gegenstande nicht abzugewinnen gewusst: selbst der Kopf zeigt uns nichts, als die durch den Moment gebotene Spannung des Körpers, die der Beschauer theilt, ohne dass jetzt schon die Gefühle der Furcht oder des Mitleidens bei ihm Raum gewinnen könnten. Dagegen soll unsere Bewunderung erregt werden durch das Aussergewöhnliche und doch Geregelte der ganzen Stellung, die richtige Vertheilung aller Kräfte zwischen dem gewaltigen Vorwärtsdringen, der vorsichtigen Abwehr und der wohl überlegten Vorbereitung zum Angriff, welche allein es möglich macht, dass der Kämpfer mitten in der höchsten Erregung jeder dieser drei Aufgaben gleichzeitig und in gleich hohem Grade gewachsen erscheint. Nicht weniger endlich sucht der Künstler uns durch den Reichthum und die Fülle einzelner Formen in Anspruch zu nehmen. Denn je stärker und complicirter die ganze Bewegung ist, um so mannigfaltigere Kräfte werden auch für dieselbe in Anspruch genommen, und ihr Wirken erscheint daher in einer Fülle von Einzelnheiten auf der Oberfläche des Körpers sichtbar. So liesse sich sogar darüber streiten, welcher Zweck bei dem Künstler der vorwiegende war, ob derjenige, die Handlung in ihrer lebendigen Bewegung und Spannung darzustellen, oder der andere, durch die Handlung das ganze Getriebe des Mechanismus im menschlichen Körper vor unseren Augen auszubreiten. Wie dem auch sei, immer war es die Absicht, in der Ueberwindung bedeutender Schwierigkeiten zu glänzen, welche den Künstler zu der von ihm gewählten Auffassung seines Gegenstandes vorzugsweise bestimmt hat.

Dieses Streben nach Effect, welches wir in ganz gleicher Weise an den rhodischen Künstlern beobachtet haben, stand aber bei diesen im engsten Zusammenhange mit der sonstigen Eigenthümlichkeit ihres künstlerischen Schaffens und Arbeitens. Ihre Werke waren nicht die Erzeugnisse eines einfachen poetischen Gedankens, der, in einem Momente der Be-

geisterung klar erfasst, sofort in dem Marmor feste Gestalt angenommen hatte; es war vielmehr mit der feinsten und berechnetsten Ueberlegung alles abgewogen, was dem Werke zum Vortheil oder zum Nachtheil gereichen konnte. Die Durchführung des Einzelnen aber beruhte auf einem gründlichen, zuweilen vielleicht sogar einem gelehrten Studium aller Formen des menschlichen Körpers. Es wird nicht nöthig sein, in Betreff des Fechters nochmals auf das Berechnete der Gegensätze in der ganzen Anordnung einzugehen. Wohl aber verdient hier die Eigenthümlichkeit der formellen Behandlung eine aufmerksamere Betrachtung.

Beginnen wir mit der Technik, so bemerken wir am Fechter, ähnlich wie am Laokoon, etwas Gesuchtes, in sofern die Meisselstriche meist nicht durch Feilen und Glätten zu einfacheren Flächen verarbeitet sind [1]). Selten jedoch finden wir die einfachen, langen Striche, welche am Laokoon, so viel, wie möglich, von dem einen Ende der Form zum andern ununterbrochen fortgeführt sind und dadurch schon äusserlich eine grosse Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit gewähren. Vielmehr verräth sich in dem häufigeren Absetzen des Meissels eine gewisse Aengstlichkeit und ein Streben, durch vielfaches Nachbessern alle etwaigen Unvollkommenheiten der ersten Anlage so viel, als möglich, zu tilgen. Dies mag zum Theil seinen Grund darin haben, dass dem Künstler die Sicherheit der Hand fehlte, um den Meissel in einem einzigen langen Zuge über die feine Schwingung einer Form hinwegzuführen. Aber eben so sehr kann es veranlasst sein durch den Mangel eines sicheren Bewusstseins dessen, was die Hand erst darstellen soll, den Mangel des natürlichen, unmittelbaren Verständnisses der Form selbst; und in dieser Auffassung muss uns die Betrachtung des Werkes selbst nur bestärken. Denn untersuchen wir die Bildung jeder Form für sich allein, so werden wir die elastische Schwellung und Spannung der Muskeln schon deshalb nur unvollkommen ausgedrückt finden, weil zur Erreichung dieses Vorzuges die Fläche überall von eben so elastischen, fein geschwungenen und nicht gebrochenen Linien umschrieben sein müsste, wie sie nun einmal die vom Künst-

1) Ich urtheile nach einem Gypsabguss, der allerdings nicht überall zu einer sicheren Entscheidung ausreicht.

ler angewendete Technik nicht gewährt. Eben so vermissen wir trotz der scharf bezeichneten Begrenzung aller Formen die Feinheit und Sauberkeit in den Umrissen, sowie in den Ansätzen das zarte und allmählige Entstehen und Verschwinden. Namentlich erscheinen einige Adern, welche an die Oberfläche treten, aus diesem Grunde fast wie ausser Zusammenhang und äusserlich aufgeklebt. Aber auch zwischen den meisten Muskeln fehlen die zarteren Verbindungen und Uebergänge; und wenn wir dem Laokoon eine gewisse Trockenheit zum Vorwurfe gemacht haben, weil von den Künstlern diejenigen Theile, welche den Muskeln zur Umhüllung dienen, zu sehr vernachlässigt waren, so gilt dies in noch verstärktem Maasse von dem Fechter, der, wenn das Auge von längerer Beschauung z. B. der Gebilde des Phidias zu ihm zurückkehrt, im ersten Augenblicke wenigstens stark an anatomische Darstellungen erinnert.

Fassen wir jetzt die eben dargelegten Beobachtungen zusammen, so lassen sie sich ohne Schwierigkeit auf eine einzige Ursache zurückführen. Dem Künstler fehlte das feine Gefühl, um aus der Beobachtung des Lebens in seiner Bewegung das der einzelnen Formen, ihr Verhältniss unter einander, die Bedingungen und die Aeusserungen ihres Wirkens zu erkennen. In dem Bewusstsein dieses Mangels suchte er einen Ersatz in einem gründlichen Studium des menschlichen Körpers, namentlich in den Theilen, auf welchen die ganze Bewegung beruht; und bis zu einem gewissen Grade hat ihm auch dieses Studium wirklichen Ersatz gewährt. Man hat in neuerer Zeit den Fechter wohl benutzt, um an ihm die Hauptregeln der Anatomie für Künstler nachzuweisen[1]; und es mag keine Statue weder des Alterthums, noch unserer Zeit zu diesem Zwecke geeigneter sein. Denn nirgends wohl finden wir die einzelnen Formen in solcher Ausführlichkeit dargelegt; wir erkennen deutlich die Grösse, den Umfang, die Lage jedes einzelnen Muskels, und wie er durch die besondere Bewegung seine eigenthümliche Gestalt erhalten hat. Aber diese materielle Richtigkeit kann doch schliesslich nicht allein den Werth des Kunstwerkes bestimmen. Ja, wo sie das höchste Ver-

1) Jean-Galbert Salvage Anatomie du Gladiateur combattant. Paris 1812. Leider habe ich dieses Buch nicht benutzen können.

dienst desselben bildet, kann sie, obwohl an sich ein Lob, in mancher Beziehung sogar zum Tadel gereichen, da sie nicht sowohl zur Bewunderung des Werkes, als des Künstlers und des von ihm dargelegten Wissens auffordert. Dies ist aber nach den bisherigen Bemerkungen in der That bei dem Fechter der Fall; und er schliesst sich gerade in dieser Beziehung den Werken der vorigen Periode nicht weniger eng an, als in Rücksicht auf den in der ganzen Composition gesuchten Effect.

Ist nun, wie ich hoffe, der innere Zusammenhang zwischen den kleinasiatischen Kunstschulen der Diadochen- und der römischen Periode hinlänglich nachgewiesen, so werden nur noch wenige Worte über das Verhältniss ihres gegenseitigen Werthes hinzuzufügen sein. Hierbei macht es sich allerdings als ein grosser Mangel fühlbar, dass wir von der Composition des Ganzen, von dem der Fechter nur einen Theil bildet, keinen genügenden Begriff haben. Denn wenn wir auch bei den Gruppen des Laokoon und des Stiers nicht anders, als beim Fechter, auf das Studirte und Berechnete in Technik und Behandlung der Form und Composition hinweisen mussten, wodurch die Künstler ihre Meisterschaft geltend zu machen sich bestrebten, so waren doch selbst diese Bestrebungen noch immer einem höheren Zwecke untergeordnet, nemlich in ihrer Vereinigung dem dramatischen Pathos der dargestellten Handlung den höchsten und prägnantesten Ausdruck zu leihen. Auf jeden Fall hatten die Künstler zweierlei verstanden, eines Theils die Aufmerksamkeit des Beschauers so scharf auf dieses Pathos hinzulenken, dass alle übrigen Eigenthümlichkeiten aus diesem Grundcharakter wie mit Nothwendigkeit hervorgegangen schienen, anderen Theils, jeden Theil ihrer Aufgabe in dem Sinne und in der Absicht, in welcher sie denselben erfasst hatten, mit einem hohen Grade von Vollkommenheit zu lösen. Gerade in diesen beiden Beziehungen, werden wir nun nach den bisherigen Erörterungen behaupten dürfen, stand der Künstler des Fechters seinen Vorgängern nach. Mag auch sein noch erhaltenes Werk in Verbindung mit anderen Gliedern einer Composition ein höheres geistiges oder poetisches Interesse in Anspruch genommen haben, als in seiner Vereinzelung, immer wird weder die äussere Einheit des Ganzen eine so eng geschlossene gewesen sein, noch die Handlung selbst eine so ergreifende Wirkung auf das Gemüth des Be-

schauers hervorgebracht haben, wie beim Laokoon oder dem Stier. In dem Ausdrucke des Fechters wenigstens spricht sich kein Gefühl aus, welches über die unmittelbar durch den Kampf in Anspruch genommene Thatkraft hinausginge. Aber selbst in der Darstellung dieses Ausdruckes scheint der Künstler nicht seine hauptsächlichste Aufgabe gesehen zu haben, sondern vielmehr in der Durchführung der Wirkung, welche der Kampf auf den Körper ausübt. Je mehr er aber hier Gelegenheit fand, mit dem ganzen Schatze seiner Studien und Kenntnisse zu glänzen, um so mehr wurde ihm diese Absicht der eigentliche Zweck; und so ist denn in der That das höchste Lob, welches seinem Werke ertheilt werden kann, das einer grossen Meisterschaft in der Durchführung, in derjenigen Richtung der künstlerischen Thätigkeit, welche als das künstlerische Machwerk im weiteren Sinne bezeichnet zu werden pflegt. Selbst hierin jedoch stand er seinen Vorgängern nach, in sofern er diejenige Sicherheit, welche nur ein feines Gefühl oder ein klares Verständniss der Erscheinungen des Lebens in ihrem organischen Zusammenhange verleihen kann, auch durch das fleissigste Studium sich nicht zu erwerben vermochte, und daher die Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte, sich dem aufmerksamen Beschauer immer verrathen werden.

Schliesslich mag hier, obwohl es schon aus der ganzen Erörterung an sich hervorgeht, noch ausdrücklich daran erinnert werden, dass die anscheinend vielleicht zu scharfe Beurtheilung dieses Künstlers lediglich im Zusammenhange mit den vollkommneren Erscheinungen der früheren Zeit aufzufassen ist. Ausschliesslich unter seinen Zeitgenossen oder im Verhältniss zu seinen Nachfolgern betrachtet, müsste er uns natürlich in einem ganz anderen Lichte erscheinen; und es würde sich ihm schwerlich ein Anderer an die Seite stellen dürfen, weder in Hinsicht auf sein künstlerisches Wissen, noch in Hinsicht auf die Selbstständigkeit in Erfindung und Durchführung. Denken wir z. B. an die athenischen Werke dieser Periode zurück, so überragt sie der Künstler des Fechters sämmtlich darin, dass er sein Werk, wie keiner derselben, sein volles Eigenthum nennen kann; und, während jene durch etwaige Entdeckung einer grösseren Zahl von Originalen der älteren Zeit vielleicht noch einen grossen Theil ihres bisherigen Ansehens einbüssen werden, wird dem Fechter als einem Origi-

nale in der Entwickelungsgeschichte der Kunst immer ein bestimmter, relativ sogar bedeutender Platz gesichert bleiben müssen.

Nach dieser langen Erörterung können wir mit wenigen Worten über die Statue hinweggehen, an welcher Herakleides, von dem wir vermutheten, dass er der Familie des Agasias angehöre, mit einem anderen Künstler gemeinschaftlich arbeitete. Sie gehört der Klasse römischer Portraitfiguren in sogenanntem heroischen Costüm an. Dass ihr in der Durchführung ein besonderes Verdienst zuzuerkennen sei, finde ich nirgends behauptet, noch hat sie in der ganzen Auffassung irgend etwas, wodurch sie sich vor anderen ihres Gleichen auszeichnet. Am wenigsten finden wir irgend eine Analogie mit dem Werke des durch den Fechter bekannten Agasias. Herakleides und sein Genosse scheinen sich also kaum über die Tüchtigkeit der grösseren Masse namenloser römischer Künstler der besseren Kaiserzeit erhoben zu haben.

Wir gehen deshalb sofort zur Betrachtung eines Werkes über, das in seiner Art nicht weniger eigenthümlich ist, als der Fechter, nemlich des Reliefs der Apotheose Homers von Archelaos aus Priene. Wir vermutheten oben, dass es in den ersten Regierungsjahren des Tiberius entstanden sei. Allein es ist nicht zu leugnen, dass diese Vermuthung ziemlich schwankender Natur ist, und sie würde aufgegeben werden müssen, sobald etwa Gründe, welche sich aus dem Charakter des Werkes ableiten liessen, mit ihr in Widerspruch träten. Leider ist in den verschiedenen Erörterungen, welche dasselbe in neueren Zeiten hervorgerufen hat [1]), die kunstgeschichtliche Frage unberücksichtigt geblieben, oder wenigstens über sie kein neues Licht verbreitet worden. Es galt vielmehr, den poetischen Inhalt der Composition zu untersuchen, und die Beziehungen festzustellen, unter welchen der Künstler die einzelnen Figuren und Figurenreihen zu einander geordnet hat. Freilich ist auch darin noch kein fester Abschluss erreicht worden, was sich leicht aus der Unsicherheit erklärt, welche über den Namen des zweiten, ausser Homer in diesem Relief gefeierten Dichters herrscht. Hier können natürlich diese Erörterungen nicht im Einzelnen verfolgt oder weitergeführt

1) E. Braun Bull. dell' Inst. 1844; supplem. Ders. die Apotheose des Homer in galvanoplastischer Nachbildung. Leipzig 1848. L. Schmidt in den Ann. dell' Inst. 1849, p. 119 sqq.

werden, vielmehr kommt es zunächst nur darauf an, zu erforschen, in welchem Geiste der Künstler seine Aufgabe überhaupt aufgefasst und behandelt hat. Unsere Aufmerksamkeit wird sich dabei vornehmlich auf die untere Abtheilung der Composition richten müssen: denn in der oberen, der Zusammenstellung der Musen unter dem Schutze ihres Erzeugers Zeus und der Führung ihres Gebieters Apollo, behandelte er ein Thema, bei welchem wenigstens möglicher Weise ältere Vorbilder ihren Einfluss ausgeübt haben könnten. Die Scene der Apotheose erinnert zwar ebenfalls lebhaft an die Weise griechischer Votivreliefs; aber schon bei einer ganz äusserlichen Betrachtung muss es uns eine sehr auffallende Erscheinung sein, dass es der Künstler für nöthig erachtet hat, den einzelnen Figuren ihre Namen beizuschreiben. In der Kindheit der Kunst erklärt sich ein solcher Gebrauch leicht aus einem naiven Streben nach Verdeutlichung. Je fester aber die Kunst ihre eigne Sprache ausbildet, um so überflüssiger werden ähnliche Auskunftsmittel; und in der guten Zeit der griechischen Kunst werden sich in der Sculptur wenigstens nur selten Beispiele derselben nachweisen lassen. Ihr Wiederauftreten in einer Epoche der schon schwindenden Blüthe hat daher sicherlich seinen bestimmten Grund; und in unserem Falle ist derselbe kein anderer, als dass die Composition der Apotheose ohne die beigeschriebenen Namen selbst von einem Griechen nicht würde verstanden worden sein. Denn unter den Figuren ist kaum eine, welche in früherer Zeit durch die Kunst eine typische Ausbildung erhalten hätte; ja von den meisten können wir sagen, dass sie einer solchen überhaupt nicht fähig sind; es sei denn, dass man dafür eine rein allegorische Darstellungsweise gelten lassen wollte, welche sich mit gewissen conventionellen Zeichen begnügt. Wir haben es hier nicht mit wirklichen Personen oder mit göttlichen Wesen zu thun, denen eine bestimmte Persönlichkeit beigelegt wird, sondern mit Begriffen mehr oder weniger abstracter Art, die als solche verkörpert erscheinen sollen. Wenn nun der Künstler diese Auffassung einer rein mythologischen Behandlung seiner Aufgabe vorzog, so konnte dies seinen Grund entweder darin haben, dass er absichtlich von der bisher den Griechen eigenthümlichen Weise abweichen wollte, oder es fehlte ihm die freie poetische Schöpfergabe, und er suchte dieselbe durch

reflectirendes Denken zu ersetzen. Auf jeden Fall ist es nicht die reine plastische Erscheinung der Gestalten, welche uns in seinem Werke anzieht, sondern der Sinn, welchen er denselben hat beilegen wollen, der uns aber ohne die Inschriften schwerlich klar geworden sein würde. Es liegt im Wesen dieser reflectirenden und philosophirenden Richtung, dass sie nach Begriffen scheidet und erst nachher diese einzelnen Begriffe wieder zu grösseren Einheiten zusammenfasst. So erscheint der unvergängliche, überallhin verbreitete Ruhm des Homer durch zwei Personen, *Χρόνος* und *Οἰκουμένη*, vertreten. Was sich auf der Grundlage homerischer Poesie aus der Behandlung der Sage entwickelt hatte, huldigt ihm hier in den Gestalten der *Ἱστορία*, *Ποίησις*, *Τραγῳδία* und *Κωμῳδία*; wozu uns die Betrachtung der Natur der Dinge führen soll, das naht sich ihm als *Ἀρετή*, *Μνήμη*, *Πίστις* und *Σοφία*. Dennoch ist der göttliche Sänger nicht selbst ein Gott: über ihm stehen die Musen, die Töchter des Zeus und Begleiterinnen des Apollo. Nur die Gaben, mit welchen diese Himmlischen ihn ausgestattet, gewähren ihm unsterblichen Ruhm; aber er empfängt ihn nicht als einer ihres Gleichen, sondern als ihr Vertreter auf Erden.

In allen diesen Beziehungen, deren viele noch unerforscht in dem Werke liegen mögen, verräth sich sicherlich ein feiner Sinn; allein dennoch fühlen wir nicht das Walten einer freien Poesie, sondern den mit Ueberlegung ordnenden, nach gewissen Gesichtspunkten gliedernden und zusammensetzenden Geist des Künstlers; und mehr als unsere Phantasie wird jedenfalls, indem wir diese Beziehungen verfolgen, unser Denkvermögen in Anspruch genommen. Leider sind wir für jetzt nicht im Stande, aus dem bisher Gesagten bestimmte historische Folgerungen abzuleiten, da über die Anwendung des Symbolischen bei den Griechen und seine Umwandlung in die vollständige Allegorie noch keine zusammenhängenden Untersuchungen im Einzelnen vorliegen, allgemeine Behauptungen aber, wie etwa, dass die Auffassung der Apotheose durchaus dem Geiste der alexandrinischen gelehrten Epoche entspreche, nur geringen Werth haben können.

Eben so wenig finden wir, wenn wir jetzt das Werk unter künstlerischem Gesichtspunkte betrachten, den Boden weit genug geebnet, um die nöthigen Untersuchungen zu einem ge-

wissen Abschlusse bringen zu können. Wir vermissen namentlich eine Geschichte des Reliefs bei den Griechen, welche uns auch nur die einfachsten Fragen über diesen Theil der Kunst klar und bestimmt beantwortete. So muss uns beim ersten Blicke die Eigenthümlichkeit der Anordnung gleichsam in mehreren Stockwerken gar sehr auffallen. Aehnlich mag die ältere Malerei verfahren sein; und Aehnliches finden wir auch in den Vasenmalereien des ausgebildetsten Styls. Aus der früheren Zeit der Sculptur dagegen wüsste ich nicht, was sich unserem Relief an die Seite setzen liesse. Vergleichungen bieten erst die Prachtcameen und Silbergefässe mit Darstellungen aus der Geschichte des Augustus und seiner Familie; und diese würden allerdings die vorgeschlagene Zeitbestimmung unseres Reliefs vortrefflich bestätigen. Dass aber diese Compositionsweise doch nicht schon etwas früher in Aufnahme gekommen sein könne, dürfen wir ohne vorgängige genaue Untersuchung der uns noch zugänglichen Thatsachen nicht behaupten.

Gehen wir jetzt näher auf den Styl ein. Die Reliefs der guten griechischen Zeit halten es als Regel fest, dass die Figuren nicht nur auf eine ebene Grundfläche gleichmässig aufgesetzt werden, sondern dass mit dieser parallel eine obere Fläche gedacht werden muss, über welche auch bei der heftigsten Bewegung kein Theil einer dargestellten Figur herausragen darf. Selbst die fast rund ausgearbeiteten Figuren auf den Metopen der Tempel folgen diesem Gesetze. Finden wir aber ausnahmsweise, wie bei dem gewöhnlich als Kampf des Polydeukes und Lynkeus bezeichneten Relief der Villa Albani, dass die Grundfläche durchaus uneben gehalten ist, so zeigt sich gerade darin, welchen Werth man auf die Ruhe in der oberen Fläche legte, indem man es vorzog, diejenigen Theile, welche stärker hervortreten sollten, lieber durch Vertiefung als durch Erhöhung zu heben. Das Werk des Archelaos ist nun freilich von der ungebundenen Weise der römischen Reliefs, welche zuweilen mehr nach malerischen, als nach plastischen Principien angeordnet sind, noch weit entfernt; aber eben so entfernt ist es von der strengen Regel der älteren Kunst. Ich will hier nicht von der Unebenheit des Grundes sprechen, da diese zum grössten Theil auf Rechnung der besonderen Natur des Gegenstandes gesetzt werden kann. Eben so

wenig soll das Streben geläugnet werden, den Figuren im Allgemeinen ein gleich hohes Relief zu geben. Aber von einer Berücksichtigung einer einheitlichen oberen Fläche zeigt sich eigentlich keine Spur. Ja es scheint sogar dem Künstler überhaupt das Verständniss für dasjenige gefehlt zu haben, was, streng genommen, erst das Wesen des Reliefs ausmacht. Man möchte sagen: die älteren Künstler dachten sich ihre Figuren von vorn herein im Style des Reliefs; sie fühlten, dass eine naturgemässe Rundung, wie statuarische Bildung sie erheischt, durch die Forderungen des Reliefs geradezu ausgeschlossen ist; dass nicht das Relief nach den Bewegungen der Figuren, sondern die Darstellung der Bewegungen nach den Gesetzen des Reliefs gestaltet werden müsse. In der Apotheose bemerken wir dagegen überall ein Bestreben, sich diesen Forderungen zu entziehen. Die einzelnen Figuren sind mit einer deutlichen Absichtlichkeit so angeordnet, dass keiner ihrer Theile über die im Allgemeinen angenommene Höhe herauszutreten überhaupt nöthig hat. Meist hat sie der Künstler mit der ganzen Breite der Brust nach aussen gewendet, um nur das sonst nothwendige Zusammendrängen und Verkürzen derselben zu vermeiden. In allen Theilen aber sind die Figuren so rund ausgearbeitet, wie rein statuarische Werke, so dass man nur den durch die Grundfläche abgeschnittenen Theil zu ergänzen nöthig hätte, um sie einzeln als Statuetten aufstellen zu können.

Diese Bemerkung mag uns jetzt weiter leiten zur Betrachtung der Composition der einzelnen Figuren; und hier werden wir noch einen bestimmteren Grund für die vom Künstler gewählte Darstellungsweise finden. Ich will dabei keinen Nachdruck auf die Figur des Dichters neben der Grotte Apollos legen: sie soll offenbar eine Statue darstellen, und wahrscheinlich eine bestimmt gegebene. Um so mehr Beachtung verdient aber die Apollo zunächst stehende Muse, Polyhymnia, welche geradezu eine Copie einer bekannten Statue ist, deren Original oder vorzüglichste Replik sich im Museum von Berlin findet. Eben so erinnert Apollo stark an bekannte Kitharoedenstatuen; und in vielen der übrigen Figuren glauben wir häufig mehr oder minder bedeutende Reminiscenzen aus statuarischen Werken zu erkennen, wenn wir auch bei der Lückenhaftigkeit unserer Kenntnisse nicht überall das zu Grunde liegende Ori-

ginal nachzuweisen im Stande sind. Wir dürfen also annehmen, dass der Künstler in der Erfindung der einzelnen Figuren keineswegs selbstständig verfuhr, sondern namentlich in der Darstellung der Musen aus statuarischen Vorbildern den möglichsten Nutzen zu ziehen bestrebt war, während in der Scene der Apotheose die zahlreichen Votivreliefs ihm überall Hülfe gewähren mussten. Daneben lässt sich freilich das Streben nicht verkennen, diese einzelnen von anderwärts entlehnten Glieder unter einander in Verbindung zu setzen, zu einer Einheit zu verschmelzen und eine gewisse Harmonie unter ihnen herzustellen. Aber auch hier zeigt sich der Mangel an freier Erfindungsgabe nur von neuem wieder. In der neueren Kunstgeschichte ist die Stellung der meisten Figuren bei Perugino wegen ihrer ewigen Wiederkehr gewissermassen berüchtigt. In dem Relief des Archelaos finden wir ein ähnliches Nachschleppen des einen Fusses in einer ganzen Reihe von Figuren. Das einseitige Streben, die ganze Breite der Brust zu zeigen, ward schon früher berührt. Indem so allerdings, wenigstens scheinbar, eine grössere Freiheit für die Bewegung der Arme gewonnen wurde, verlor jedoch eben dadurch das Relief in stylistischer Beziehung viel von der nothwendigen Ruhe, und es zeigte sich das Bedürfniss, dieselbe durch strengere Anordnung der unteren Partien der Figuren einigermassen wieder herzustellen. Das gewählte Auskunftsmittel ist wiederum ein einseitiges und manierirtes: fast bei allen stehenden Figuren fällt das Gewand von der Mitte des Leibes in langen geraden Falten herab und setzt sich vor den Füssen auf der vorderen Kante des Bodens in einer schweren Masse auf, als sollte dieselbe den Figuren zur Stütze dienen und sie in dem Relief feststellen. Es wird nicht nöthig sein, noch genauer auf Einzelnheiten der Behandlung einzugehen. Ein aufmerksamer Beobachter wird sich leicht selbst überzeugen können, dass neben vielen eben so vortrefflich angelegten, als durchgeführten Partien sich wiederum andere finden, in denen sich ein Mangel an feinem Gefühl, eine gewisse Aengstlichkeit, ein nicht immer erfolgreiches Suchen nach Reinheit und Eleganz der Formen verräth. Täuscht mich der Gypsabguss nicht, welcher mir zu Gebote steht, so nähert sich auch die technische Behandlung derjenigen des borghesischen Fechters, welche wir ja aus ähnlichen Ursachen herleiten zu müssen glaubten.

Ueberblicken wir jetzt noch einmal die bisherigen Beobachtungen, so ist allerdings darunter keine von der Art, dass sie für sich allein genügte, dem Künstler eine feste Stelle in der Entwickelungsgeschichte der Kunst anzuweisen. Indessen deuten sie alle in gleicher Weise auf eine verhältnissmässig späte Zeit, mindestens auf die Periode nach Alexander. Mit dem Ueberwiegen gelehrter Studien in derselben würde sich jene litterarisch-philosophische Auffassung der Apotheose des Homer allerdings leicht in Einklang bringen lassen. Doch wird einer Seits diese Geistesrichtung durch die Herrschaft der Römer keineswegs so plötzlich abgeschnitten, dass nicht auch unter der letzteren eine Composition, wie die unseres Reliefs, entstanden sein könnte. Anderer Seits steht dasselbe in den mehr künstlerischen Beziehungen, in der Erfindung und Durchführung des Einzelnen, keineswegs so hoch, wie wir es von der Meisterschaft der Diadochenperiode in der Beherrschung aller Mittel der künstlerischen Darstellung erwarten durften. Führen daher äussere Umstände uns auf einen Zusammenhang der Apotheose mit der Tabula Iliaca und einem ganzen Cyclus von Darstellungen, die auf umfassenden und gelehrten mythologischen, historischen und litteraturgeschichtlichen Studien beruhen, so werden wir gewiss diese Umstände nicht von vornherein als reine Zufälligkeiten von der Hand weisen, sondern als den Schlüssel anerkennen dürfen, der uns ein in jeder Beziehung befriedigendes Verständniss eröffnet. — Als ein Werk aus den ersten Regierungsjahren des Tiberius und von der Hand eines kleinasiatischen Künstlers gewährt uns nun die Apotheose eine schöne Ergänzung dessen, was wir aus der Betrachtung des borghesischen Fechters über die noch aus der vorigen Periode herüberragende Entwickelung der kleinasiatischen Kunst geschlossen haben. Unser Relief kann freilich seinem Gegenstande nach nicht auf ein dramatisches Interesse Anspruch machen; und ohne eine lebhaft bewegte Handlung müssen auch die Figuren durchgängig in Haltung und Bewegung ruhig erscheinen. Dagegen ist in allen übrigen Beziehungen wenigstens das Streben dem der früheren Periode durchaus verwandt. Die ganze Composition beruht auf feiner und berechneter Ueberlegung; sie ist reich an feinen Bezügen sowohl zwischen den einzelnen Figuren, als zwischen den Gruppen und grösseren Gliederungen. Die Durchführung

verräth einen hohen Grad von Sorgfalt und Studium, und wenige Reliefs bieten uns eine so grosse Fülle von einzelnen Schönheiten. Freilich müssen wir dessen ungeachtet durchweg ein Schwinden der Kräfte anerkennen, namentlich in rein künstlerischer Hinsicht. Denn wenn auch schon früher ein reflectirendes Denken die ursprüngliche künstlerische Phantasie zu überwiegen anfing, so äusserte dasselbe seinen Einfluss doch mehr bei der Durchbildung, als bei der ersten Conception der Idee, während in der Apotheose schon diese selbst auf einer, man möchte sagen, philosophischen Grundanschauung beruht, welche nicht in künstlerischen Formen denkt, sondern zu ihren Gedanken erst diese Formen suchen muss. Eben so erkannten wir in der Erfindung des Einzelnen, wie in der gesammten Durchführung und Ausarbeitung schon in der Diadochenzeit mehr ein gründliches Studium, als eine feinfühlende Beobachtung. Aber dieses Studium ging doch überall auf die Natur, zurück und bezweckte eine gründliche Erforschung sowohl ihrer eigenen, als der künstlerischen Gesetze. Indem dagegen der Künstler der Apotheose eine Menge von Einzelnheiten aus früheren Werken geradezu herübernimmt, bekennt er damit, dass ihm zu dem Verständniss der Natur in ihren reichen, aber ewig wechselnden Erscheinungen bereits die nöthige Befähigung mangelte; und dass dies in der That der Fall war, bestätigt sich uns denn auch theils durch die zu häufige Wiederkehr bestimmter einzelner Formen und Motive, welche an Manier grenzt, theils durch vielfache Spuren der Unsicherheit in der Behandlung des Einzelnen. Betrachten wir indessen schliesslich das Werk in der Gesammtheit aller seiner Vorzüge und Mängel, so leuchtet selbst aus den Mängeln ein Verdienst hervor, welches in gewisser Beziehung immer als das höchste gelten muss: das Verdienst der Selbstständigkeit. Wohl mag es noch gleichzeitig mit Archelaos Künstler gegeben haben, welche im engen Anschlusse an die besten Muster der älteren Zeit alle die im Einzelnen gerügten Mängel vermieden haben, deren Werke bei der Reinheit der ursprünglichen Anlage durch eine grosse Freiheit und Leichtigkeit der Behandlung zu einer grösseren Abrundung und Vollendung gediehen scheinen. Aber diese Künstler sind doch immer, wenn auch im besten Sinne, Copisten und Nachahmer, denen die höchste, nemlich die geistige Schönheit ihres Wer-

kes nicht als Eigenthum gehört. An dem Relief der Apotheose gewährt es dagegen bei längerer Betrachtung einen besonderen Reiz, den Künstler in seinem Streben und Ringen mit Schwierigkeiten zu beobachten, und den Gründen nachzugehen, welche ihn in der Anlage und Ausführung aller Einzelnheiten geleitet haben. Bei einem solchen Studium des Werkes aber, welches dem des Künstlers selbst verwandt ist, vermögen wir schliesslich aus den Fehlern nicht weniger, als aus den Verdiensten, noch reiche Belehrung zu schöpfen.

Bei dem Zusammenhange, welchen wir zwischen der Apotheose, der Tabula Iliaca und den mit dieser verwandten Werken angenommen haben, würde es keineswegs unangemessen erscheinen können, wenn wir auch über diese hier ausführlich handelten, selbst wenn der Theodoros, von dessen *τέχνη* die Rede ist, nicht der Künstler, sondern nur der Grammatiker war, welcher die Disposition dieser Werke angegeben hatte. Es würden sich dabei noch manche Analogien mit der Apotheose herausstellen: sowohl äusserlich in der Anordnung in übereinanderstehenden Feldern, als hinsichtlich der geistigen Auffassung: so z. B. darin, dass der Ruhm Alexanders, der Schild mit der Schlacht bei Arbela, von den Figuren Europa's und Asiens getragen wird, gerade wie die Zeit und die bewohnte Erde den Ruhm Homers bezeugen. Lehrreich würde namentlich auch eine genaue Untersuchung darüber sein, in wie weit, und unter welchen Modificationen in der Darstellung der einzelnen Scenen schon vorhandene Compositionen aufgenommen worden sind. Auf jeden Fall haben jedoch diese Monumente eine höhere Wichtigkeit vom Standpunkte der Litteratur-, als von dem der Kunstgeschichte; und es wird daher vortheilhafter sein, litterarische Erörterungen im grösseren Zusammenhange, als sie bis jetzt gegeben sind, abzuwarten, und erst dann auf ihrer Grundlage die Untersuchung der künstlerischen Fragen wieder aufzunehmen.

Das nächste Jahrhundert, wie es uns überhaupt die dürftigsten Nachrichten über die Künstler bietet, giebt uns auch über die weitere Entwickelung der kleinasiatischen Kunst keinen directen Aufschluss. Erst aus der Zeit Hadrians sind uns einige Werke erhalten, welche auf die Existenz einer Kunstschule in Aphrodisias hindeuten, der Hauptstadt von Karien, wie wir oben vermutheten. Wir nennen an erster Stelle die

Kentauren des capitolinischen Museums von Aristeas und Papias. Von diesen Statuen kommen auch sonst mehrfache Wiederholungen vor, so in Paris aus der borghesischen Sammlung, im Vatican, endlich Fragmente von wenigstens zwei Exemplaren, die vor einigen Jahren bei Albano gefunden wurden. Der Werth der Ausführung ist sehr verschieden; aber die Vergleichung lehrt, dass allen ein vorzügliches Original zu Grunde liegt. Der Grundcharakter des Kentauren, des an ein rauhes Leben im Walde gewöhnten Menschen, ist vortrefflich erfasst und in allen Formen festgehalten, während zugleich doch auch die durch die Handlung gegebene Stimmung ihren bestimmten Ausdruck gefunden hat. Dem älteren von Beiden sind von einem Eros oder bacchischen Dämon (welcher in dem pariser Exemplar erhalten ist) die Hände auf den Rücken gebunden; er ist wehrlos gemacht, und seine sonstige Wildheit erscheint zu schwermüthiger Trauer umgestimmt. Aber wie die Fessel nicht hindert, in seinem Körper die volle natürliche Kraft zu erkennen, so schimmert auch durch die augenblickliche Melancholie die angeborene Wildheit überall durch. Der jüngere jubelt und höhnt das Geschick seines Genossen, ohne zu bedenken, dass Gleiches ihm selbst bevorsteht; und wir glauben schon in seinem Jubel die Ungefügigkeit und Unbändigkeit zu erkennen, die sich seiner im Gegensatz zu der schwermüthigen Resignation des älteren bemächtigen wird, sobald das Geschick ihn ereilt. Ein so rein durchgebildeter Typus, eine so fein in ihren Gegensätzen abgewogene und abgerundete Handlung ist sicherlich nicht erst in der hadrianischen Zeit erfunden worden. Dagegen liesse sich wohl die Frage aufwerfen, ob Aristeas und Papias die Erfinder des Originals oder nur die Verfertiger der capitolinischen Copie waren. Für die letztere Annahme spricht zuerst, dass gerade aus dieser späteren Zeit noch einige andere Künstler aus Aphrodisias bekannt sind. Sodann aber sind die capitolinischen Statuen nicht Copien gewöhnlicher Art, sondern mit grosser Prätension ausgeführt, welche die Namensaufschrift auch der Copisten erklärlich erscheinen lässt. Sie wollten, wo möglich, in ihrer Nachbildung den Originalen noch neue Schönheiten hinzufügen; oder es sollten, sofern dieselben in Bronze ausgeführt waren, auch im Marmor alle die Vorzüge sichtbar werden, welche nur dem ersten Stoffe eigenthümlich sind,

Die Künstler waren vorzügliche Techniker; sie haben dem spröden und harten schwarzen Marmor eine Ausführung abgewonnen (so namentlich in den losen Partien des Haupthaares), wie wir sie sonst nur in Bronzewerken zu sehen gewohnt sind. Aber diese technische Meisterschaft wurde auch die Klippe, an welcher sie scheiterten. Denn gerade durch sie verräth sich der Mangel an allem feineren Gefühle und höherem Kunstsinne. Die Muskeln werden durch die Schärfe der Durchführung wulstig und liegen wie Polster über und neben einander. Die kurzen Haare auf der Brust, die Andeutungen derselben am Pferdekörper, wo sie in zwei verschiedenen Richtungen auf einander stossend sich gewissermassen brechen, mochten, in Bronze durch feine Cisellirung angegeben, eine besondere Schönheit bilden: hier erscheinen sie als trockene, harte Einschnitte in die Haut, welche einer harmonischen Verarbeitung mehr hinderlich, als förderlich sind. So zeigen sich Aristeas und Papias allerdings in einer Beziehung als Nachkommen der kleinasiatischen Künstler: in dem Streben, ihre Meisterschaft zur Schau zu tragen; diese selbst aber erstreckt sich nur auf den untergeordnetsten Zweig der künstlerischen Thätigkeit, und kann in ihrem einseitigen Hervortreten nur zum Nachtheil des Ganzen wirken, So sehr uns also auch die eben behandelten Werke durch die Schönheit ihrer ursprünglichen Erfindung anziehen mögen, so bleibt doch dem Aristeas und Papias nichts übrig, als der Ruhm tüchtiger Marmorarbeiter.

Von den Werken ihres Landsmannes Zeno kenne ich die syrakusanische weibliche Gewandfigur nicht einmal durch eine Abbildung. Die Herme des Vaticans ist ein besonderes und eigenthümliches Verdienst. Die Statue der Villa Ludovisi stimmt, wie bereits bemerkt wurde, in der Anlage mit dem Marcellus des Capitols überein, und unterscheidet sich, wie diese, von den römischen Togafiguren vortheilhaft durch die leichtere, mehr dem Griechischen sich annähernde Gewandung. Aber gerade dieses Verdienst gebührt der Erfindung, und dem Zeno bleibt daher nur der Anspruch auf das Lob einer hinlänglichen Gewandtheit in der Handhabung der technischen Mittel. Selbst diese aber erscheint Visconti (op. var. I, p. 93) nicht gross genug, um Zeno für gleichzeitig mit Aristeas und Papias zu halten; sondern er setzt ihn etwa ein halbes Jahrhundert später.

Die Werke des Atticianus und Eutyches sind durchaus unbedeutend; und sie haben für uns nur in sofern Werth, als sie uns zeigen, bis in wie späte Zeit kleinasiatische Bildhauer oder Marmorarbeiter nach Rom wanderten.

Die Grundzüge der ganzen Entwickelung dieser Schule bis an das Ende ergeben sich sonach aus den wenigen erhaltenen Monumenten mit solcher Deutlichkeit, dass es kaum nöthig ist, sie nochmals kurz zusammenzufassen. Der ganze Gang ist durchaus naturgemäss. Die einst bis auf das höchste gespannten Kräfte fangen an zu erlahmen. Zuerst schwindet die poetische Schöpferkraft; aber es bleibt die übrige künstlerische Meisterschaft. Auch diese verliert immer mehr ihre höheren Eigenschaften, bis sie zu technischer Bravour herabsinkt und endlich die Kunst in handwerksmässigem Betriebe ihr Ende erreicht.

Einzelne Künstler von eigenthümlicher Richtung.

Pasiteles und seine Nachfolger.

Der Name des Pasiteles ist früher vielfältig mit dem des Praxiteles verwechselt worden. Die darauf bezüglichen Erörterungen zu wiederholen, ist indessen nicht nöthig, da bereits Sillig (Amalth. III, S. 293 flgdd.) Ordnung geschafft hat, und seine Ansichten durch die später gefundene bamberger Handschrift des Plinius fast durchgängig bestätigt worden sind. — Das Vaterland des Künstlers war Grossgriechenland, und, wie ausdrücklich bemerkt wird, erhielt er, wahrscheinlich noch als Knabe, das römische Bürgerrecht, als es (87 v. Chr. G.) den dortigen Städten allgemein ertheilt ward (Plin. 36, 40). Der Ort seiner Thätigkeit war Rom, wie unter Anderem ein von Plinius berichtetes Lebensereigniss zeigt. Als Pasiteles nemlich bei den Navalien, wo wilde Thiere aus Africa zu sehen waren, einen Löwen nach dem Leben cisellirte, brach ein Panther aus seinem Käfig aus, und der Künstler gerieth dabei in nicht geringe Lebensgefahr. Seine Hauptthätigkeit fällt nach Plinius (33, 156) in die Zeit des Pompeius. Doch lebte er vielleicht noch 33 v. Ch. G., als der Porticus des Metellus in Folge der Neubauten unter Augustus den Namen der Octavia erhielt (Dio Cass. 49, 43). Zwar bieten an der Stelle des Plinius (36, 35), wo von Werken des Künstlers im Tempel der Juno innerhalb dieses Porticus die Rede ist, die besten

Handschriften den Namen des Praxiteles dar. Allein unter den übrigen dort angeführten Werken lässt sich keines nachweisen, welches älter wäre, als die Zeit des Metellus; und ferner war „die Statue des Juppiter aus Elfenbein im Tempel des Metellus, wo man nach dem Marsfelde geht" (Pl. 36, 40), also doch wahrscheinlich dem Juppitertempel im Porticus der Octavia, sicher ein Werk des Pasiteles, was für seine Thätigkeit auch in dem benachbarten Tempel zu sprechen scheint. Er soll nach Plinius viele Werke gemacht haben, aber nur zwei werden namentlich angeführt, nemlich ausser dem genannten Juppiter eine in Silber cisellirte Arbeit: der Schauspieler Roscius als Kind von einer Schlange umwunden, in welchem Ereigniss man ein Vorzeichen seiner späteren Berühmtheit erkennen wollte (Cic. de divin. I, 36). Trotz dieser spärlichen Nachrichten haben wir jedoch allen Grund, Pasiteles für einen der berühmtesten und bedeutendsten Künstler seiner Zeit zu halten; sowohl wegen seiner Vielseitigkeit (denn er arbeitete in Marmor, in Elfenbein, in Silber, in Erz), als namentlich wegen seiner Studien. Plinius nemlich führt (35, 156) aus Varro an: Pasiteles habe die Plastik, d. h. die Arbeit in Thon, die Mutter der Caelatur, der Erz- und Marmorbildnerei genannt, und obwohl er in allen diesen Kunstzweigen ausgezeichnet gewesen, habe er nie etwas ausgeführt, ohne es vorher in Thon zu bilden. Diesem, ein tiefes Studium verrathenden Verfahren schloss sich sodann ergänzend die historische Betrachtung älterer Werke an. Er schrieb fünf Bücher über ausgezeichnete Kunstwerke, welche Plinius seiner Quellenangabe zufolge im 33—36sten Buche benutzte. Welcher Art nun aber die seinen Werken eigenthümlichen Verdienste waren, wird nirgends ausgesprochen; und wir können darüber nur eine Vermuthung durch einen Rückschluss von den Werken seiner Schule aufstellen.

Stephanos nemlich nennt sich auf einer athletischen Statue der Villa Albani einen Schüler des Pasiteles:

ϹΤΕΦΑΝΟϹ ΠΑϹΙΤΕΛΟΥϹ
ΜΑΘΗΤΗϹ ΕΠΟΕΙ

C. I. Gr. n. 6169; schlecht abgebildet bei Marini Iscr. Alb. p. 173. Diese Figur gehört keineswegs zu denen, welche eine hohe geniale Begabung ihres Urhebers voraussetzen lassen. Vielmehr möchte man auf sie die Bezeichnung einer akademi-

schen Studienfigur anwenden, bei welcher dem Künstler der Gedanke vorschwebte, eine Art Musterfigur, etwa in der Weise des polykletischen Kanon, aufzustellen. Die Haltung ist durchaus streng und gemessen, wenig bewegt und, wie es scheint, gerade darauf berechnet, den ganzen Körper in seinen einfachen und normalen Verhältnissen zu zeigen. Die Behandlung der Oberfläche ist fern von üppiger Weichheit und Fülle; vielmehr liesse sich ihr eine gewisse Trockenheit und Magerkeit zum Vorwurfe machen, die aus einem zu ängstlichen Streben nach Correctheit hervorgegangen sein kann. Endlich muss noch besonders die Kleinheit des Kopfes im Verhältniss zum Körper auffallen. Alle diese einzelnen Erscheinungen lassen sich vielleicht am einfachsten auf folgende Weise erklären: die strengen Regeln des polykletischen Kanon waren durch Lysipp verdrängt worden, der ein grösseres Streben nach Anmuth und Eleganz der äusseren Erscheinung in die Kunst einführte. Aber indem dadurch seine Gestalten zugleich ein mehr individuelles Gepräge erhielten, konnten sie nicht so allgemein gültige Musterbilder werden, als die auf einem festgeschlossenen System beruhenden Werke des Polyklet; ja ihr Beispiel mochte sogar zuweilen verderblich wirken. So ergab sich für die Späteren das Bedürfniss, wiederum eine strenge Richtschnur zu erhalten, welche, auf die Normen Polyklets gestützt, doch auch von der Schlankheit lysippischer Proportionen das Mögliche rette. Dass es dem Stephanos gelungen sei, eine solche mustergültige Verschmelzung beider Systeme zu Stande zu bringen, wage ich nicht zu behaupten; doch glaube ich in seinem Werke das Streben danach zu erkennen, und namentlich in dem Verhältnisse des Kopfes die Spuren des einen, in der kräftigen Anlage der Brust die Spuren des anderen Systemes zu entdecken. Seine Absicht aber scheint der Künstler wenigstens in sofern erreicht zu haben, als sein Werk wirklich für ein Muster gegolten haben muss: die Villa Albani allein bewahrt noch zwei ziemlich strenge Copien aus dem Alterthume. Sollte aber etwa die Statue mit der Inschrift für zu unbedeutend oder zu unvollkommen in der Ausführung erachtet werden, um für das Originalwerk des Stephanos zu gelten, so würden dadurch die obigen Bemerkungen keineswegs umgestossen werden, da sie nur auf die allgemeinsten Charakterzüge des Werkes gegründet sind, welche auch in

der Copie nicht leicht verwischt werden können; und unsere Meinung von dem Werth des Künstlers müsste dadurch nur gehoben werden. — Da wir keinen andern Künstler des Namens Stephanos kennen, so werden wir diesem, dem Schüler des Pasiteles, die Marmorstatuen der Appiaden im Besitze des Asinius Pollio (Plin. 36, 33) beilegen müssen, zumal da in dessen Sammlung auch andere Werke der späteren Zeit sich befanden. Vielleicht waren sie der Darstellung der appischen Quellnymphe an einem Brunnen auf dem Forum des Caesar verwandt (vgl. Jacobi myth. Wörterb. unter Appias).

Noch um ein Glied weiter vermögen wir die Schule des Pasiteles zu verfolgen:

Menelaos bezeichnet sich als Schüler des Stephanos auf einer Marmorgruppe der Villa Ludovisi:

ΜΕΝΕ
ΛΑΟΣ
ΣΤΕΦΑ
ΝΟΥ
ΜΑΘΗ
ΤΗΣ
ΕΠΟΙ
ΕΙ

C. I. Gr. n. 6166. Wir erblicken in derselben eine weibliche Figur mittleren Alters in zutraulichem Gespräche mit einem noch nicht vollständig herangewachsenen Jünglinge. Von Erklärungsversuchen giebt es eine ganze Menge: um von den gänzlich unhaltbaren zu schweigen, welche römische Namen vorschlagen, erwähne ich: Elektra und Orestes, Penelope und Telemachos, Aethra und Theseus. Für jede dieser Benennungen lassen sich gewisse Gründe aufführen, aber keine ist so schlagend, dass sie die anderen nothwendig ausschlösse und uns zu ihrer Annahme zwänge. Am meisten haben wir bei diesem Schwanken gewiss unsere eigene Unwissenheit anzuklagen; einen kleinen Theil der Schuld dürfen wir aber auch dem Künstler beimessen, in sofern er eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniss zwischen Mutter und Sohn, oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht hat, einem Verhältnisse, dem vom rein menschlichen Standpunkte zur Schönheit sicherlich nichts gebricht, das aber dennoch nur zu

einem Genrebilde, nicht zu einer historischen Darstellung ausreicht. Nichts desto weniger nimmt diese Gruppe unter den in Rom befindlichen Kunstwerken eine bedeutende Stelle ein, da sie sich den vielen, wenn auch noch so vorzüglichen römischen Copien griechischer Vorbilder gegenüber selbst dem ungeübteren Blicke leicht als eine Originalschöpfung offenbart. Freilich fehlt die Frische, Lebendigkeit und Weichheit der Modellirung, welche in den Werken der besten Zeit uns das vorhergegangene Studium gänzlich vergessen und das Kunstwerk wie unmittelbar aus der Natur in Stein verkörpert erscheinen lässt. Eben so wenig finden wir ein Prunken mit technischer Meisterschaft und gelehrtem Wissen, wie wir es in den Werken der kleinasiatischen Kunst bemerkt haben. Wir erkennen vielmehr, wie der Künstler namentlich in den Gewändern jede einzelne Partie sich für seine besonderen Zwecke zurechtgelegt hat; ja an einigen Stellen glaubt man noch Spuren einer Zubereitung des Modelles wahrzunehmen, welches der Künstler zuerst sorgfältig in Thon nachgeahmt haben muss, um es erst dann in den Marmor zu übertragen. Die Ausführung selber ist frei von jeder Nachlässigkeit, entbehrt aber freilich auch der Leichtigkeit, welche sich da zeigt, wo der Künstler seines Stoffes gänzlich Herr ist und vielleicht absichtlich manches Nebenwerk der Hauptsache, dem Eindrucke des Ganzen, opfert. Hier ist vielmehr der Grad der Vollendung überall ein gleichmässiger, und zwar von der Art, wie ihn der Künstler bei einem gewissenhaften Studium und bei einer verständigen Benutzung des Modells auch ohne eine besondere Bravour zu erreichen vermag.

So können uns die beiden Werke des Stephanos und Menelaos wenigstens annäherungsweise einen Begriff von dem geben, was Pasiteles, der Meister dieser Schule, überhaupt erstrebte. Während die gleichzeitigen Attiker immer mehr das Heil der Kunst nur noch in einem möglichst engen Anschliessen an die älteren Muster oder geradezu in deren Nachahmung sahen, die Kleinasiaten dagegen ihr künstlerisches Wissen und ihre Meisterschaft in der Lösung schwieriger Probleme zu zeigen zwar auch jetzt noch, aber doch schon mit bei weitem geringerem Erfolge, als in der früheren Periode, versuchten; scheint Pasiteles auf nichts Geringeres ausgegangen zu sein, als auf eine selbstständige Regeneration der Kunst auf der

Grundlage sorgfältiger Studien der Natur und dessen, was früher geleistet war. Er erkannte die Nothwendigkeit, zur Natur als dem Urquell aller Kunst immer von Neuem zurückzukehren, nicht um sie in dem Kunstwerke sklavisch nachzuahmen oder diese Nachahmung zum Hauptzweck zu erheben, sondern um an ihr zu lernen. Um aber bei dem steten Wechsel ihrer Erscheinungen eine Richtschnur zu gewinnen, nach welcher die Natur überhaupt für die Zwecke der Kunst zu benutzen sei, wendete er sich mit Eifer dem Studium der älteren Kunst zu. An ihr konnte sich der Sinn bilden und läutern und zu einem ähnlichen Adel der Auffassung emporarbeiten, wie er sich überall in ihren Werken ausspricht. Es ist begreiflich, wenn auf diesem Wege nicht Werke von einer hohen Genialität entstanden; aber es ward wenigstens der Ausartung und der gänzlichen Verflachung eine wirksame Schutzwehr entgegengesetzt. Leider sind wir nicht im Stande, eine grössere Zahl von erhaltenen Werken nach äusseren Zeugnissen der Schule des Pasiteles beizulegen. Doch werden einem Auge, welches sich die Eigenthümlichkeiten, namentlich der Gruppe des Menelaos, recht scharf eingeprägt hat, nicht selten Werke begegnen, welche in ihrer ganzen Behandlung eine grosse Aehnlichkeit mit ihr verrathen und, ohne auf einen glänzenden Effect Anspruch zu machen, doch durch das sichtbare Streben nach Reinheit und Selbstständigkeit vor der Masse auch guter Copien sich vortheilhaft auszeichnen. Für die weitere Entwickelung der Kunst in Rom war es auf jeden Fall von hoher Bedeutung, dass sich durch diese Schule eine wesentlich neue, mit keiner früheren in unmittelbarem Zusammenhange stehende Richtung Bahn brach.

Dass diese Erscheinung nicht vereinzelt stand, sondern in dem ganzen Geiste der Zeit begründet sein musste, werden uns die Nachrichten über den folgenden Künstler, einen Zeitgenossen des Pasiteles, lehren.

Arkesilaos.

Die Zeit seiner Thätigkeit wird genau dadurch bestimmt, dass er für den von Caesar 46 v. Ch. G. geweihten Tempel der Venus Genetrix das Bild der Göttin machte, welches wegen der Eile des Caesar schon vor der Vollendung (vielleicht im Modell) aufgestellt und geweiht ward. Ein zweites Götterbild, das der Felicitas, welches der dem Künstler befreundete

L. Lucullus für 60,000 Sestertien bei ihm bestellt hatte, blieb wegen des Todes Beider unvollendet: Plin. 35, 156. Da der bekanntere Lucull schon 56 vor Ch. G. nicht mehr lebte (Cic. de harusp. resp. c. 9. Vellei. II, 49), so kann wohl nur sein Sohn gemeint sein, welcher im Jahre 42 bei Philippi fiel, wenn wir auch nicht bestimmt wissen, ob er den Vornamen Lucius hatte. Ein Werk aus Marmor befand sich im Besitze des Varro: eine Löwin und geflügelte Amoren, die mit ihr spielen, indem einige sie gefesselt halten, andere sie aus einem Horne zu trinken zwingen, noch andere ihr Socken anlegen: alles aus einem Marmorblocke: Plin. 36, 41. Wahrscheinlich sind ihm auch die Centauren, welche Nymphen trugen, beizulegen, die Plinius (36, 33) als im Besitze des Asinius Pollio befindlich anführt. Denn dass hier die Handschriften auf die Namensform Arcesilas führen, ist gewiss kein hinlänglicher Grund, einen zweiten Künstler anzunehmen; und dass Plinius die Werke im Besitz des Pollio und des Varro nicht an einer einzigen Stelle nennt, erklärt sich leicht aus der lockeren Anordnung seiner Excerpte gerade am Ende des Abschnittes über die Marmorbildner.

Sein Ruhm beruhte nach Varro vornehmlich auf der Vortrefflichkeit seiner Modelle; und dieselben sollen von den Künstlern selbst oft um einen höheren Preis angekauft worden sein, als fertige Werke Anderer. Für das Gypsmodell eines Krater liess er sich z. B. von dem Ritter Octavius ein Talent bezahlen: Plin. 35, 155—156. Nur von einem einzigen Werke dürfen wir noch jetzt Nachbildungen zu besitzen vermuthen, sofern die als Genetrix bezeichnete Venus auf einer Münze der Sabina (Müll. u. Oest. Denkm. a. K. II, 24, fig. 266) auf das Original des Arkesilaos zurückzuführen ist. Die mehrfachen Wiederholungen in Marmor (z. B. fig. 263 in Paris; andere im Vatican, in der Villa Borghese) zeigen wenigstens so viel, dass dieser Typus, dessen vorzüglichste Eigenthümlichkeit in einem dünnen, sich eng an den Körper anschliessenden Gewande besteht, in Rom zu einer grossen Berühmtheit gelangt war. Die Studien des Arkesilaos würden sich demnach besonders auf eine grosse Feinheit und Sauberkeit der Durchführung gerichtet haben, während in der ganzen Anlage sich mehr eine gesuchte Eleganz, als ein hoher Ernst und Strenge der Auffassung offenbart.

Einer ganz anderen Richtung der Kunst muss der folgende Künstler angehört haben:

Coponius machte die Statuen von vierzehn Nationen, welche bei dem Theater des Pompejus aufgestellt waren, wie Plinius aus Varro berichtet (36, 41; vgl. Suet. Nero 46). Man hat bezweifeln wollen, dass diese Statuen für Pompejus gemacht seien, da der Porticus ad nationes bei dessen Theater nach Servius (ad Aen. VIII, 721) erst von Augustus erbaut sei. Doch hat diese Nachricht ihren Grund wohl nur in der Restauration pompejanischer Bauten durch Augustus nach einer Feuersbrunst. Vierzehn Nationen aber sind es gerade, über welche Pompejus nach Plutarch (Pomp. 45) triumphirte; und wir begegnen also hier zuerst den Statuen besiegter Barbarenvölker, wie sie als eines der eigenthümlichsten Erzeugnisse echt römischer Kunst noch zu Trajans Zeit in hoher Vortrefflichkeit gebildet wurden. Wir dürfen daher auch nicht übersehen, dass es gerade ein Römer ist, welcher solche Barbarenstatuen arbeitet. Am meisten geeignet, uns von dem Geiste dieser pompejanischen Werke eine klare Vorstellung zu geben, ist vielleicht die von Göttling Thusnelda genannte Statue, welche natürlich durch diese Bemerkung nicht für ein Werk des Coponius erklärt werden soll.

Durch kolossale Bildwerke sind aus der römischen Epoche zwei Künstler bekannt:

Decius. „Auf dem Capitol werden zwei kolossale Köpfe (aus Erz) bewundert, welche der Consul P. Lentulus geweiht hatte: der eine ein Werk des Chares, der andere des Decius, welcher durch die Vergleichung in so weit besiegt wird, dass er als ein keineswegs vorzüglicher Künstler erscheint": Plin. 34, 44. Die letzten Worte stehen nach den Handschriften fest, und improbabilis „ein keineswegs unlobenswerther Künstler" zu lesen, wie man vorgeschlagen hat, ist kein Grund, da ein römischer Künstler, auch abgesehen vom Geiste der Darstellung, selbst in Hinsicht der Technik des Erzgusses schwerlich mit einem Meister, wie Chares, wetteifern durfte. Bewundert, wie es am Anfange heisst, konnte sein Werk trotzdem werden, wenn auch nicht wegen der künstlerischen Vollendung, doch wegen seiner Kolossalität. Die Erwähnung des Lentulus macht eine Zeitbestimmung möglich: denn schwerlich ist ein anderer als P. Lentulus Spinther gemeint, welcher 697

d. St. Consul war und in den Besitz eines Werkes des Chares durch seine politische Thätigkeit in Rhodos gelangen konnte; vgl. Orelli Onom. Cic. s. v. Lentulus Spinther.

Zenodoros, der Künstler des neronischen Kolosses, des grössten im ganzen Alterthume, ist einzig aus Plinius (34, 45 sqq.) bekannt: „Alle Statuen der kolossalen Art besiegte an Massenhaftigkeit in unserem Zeitalter Zenodor: nachdem er einen Mercur für den gallischen Staat der Arverner um den Lohn von 400,000 Sestertien für zehn Jahre gemacht, und dort von seiner Kunst eine genügende Probe abgelegt hatte, ward er nach Rom von Nero berufen, wo er den zum Bilde dieses Fürsten bestimmten Koloss von 110 Fuss Länge machte, welcher jetzt nach Verdammung der Laster jenes Fürsten der Verehrung des Sonnengottes geweiht ist. Wir bewunderten in der Werkstatt die ausgezeichnete Aehnlichkeit nicht nur im Thon, sondern schon in den ganz kleinen Stäbchen, welche das Erste bei der Anlage des Werkes waren (die Grundlage des Modells bildeten). An dieser Statue erkannte man, dass die Kunde des Erzgusses untergegangen war, obwohl Nero bereit war, Gold und Silber herzugeben, und Zenodor in der Kenntniss des Bildens (Modellirens) und Cisellirens keinem der Alten nachgesetzt wurde. Als er die Statue für die Arverner machte, arbeitete er für Dubius Avitus, den damaligen Vorsteher der Provinz, eine Copie zweier von der Hand des Kalamis cisellirter Becher, welche dessen Oheim Cassius Silanus von seinem Schüler Germanicus Caesar, weil sie ihm besonders gefielen, zum Geschenk erhalten hatte; und die Nachbildung war so treu, dass man kaum irgend einen Unterschied in der Kunst bemerkte. Um wie viel bedeutender also Zenodor war, um so mehr erkennt man den Verfall in der Kunst der Erzbehandlung."

Die übrigen Künstler in Griechenland.

Demetrios, Sohn des Demetrios, machte in Sparta die Ehrenstatue einer römischen Magistratsperson, Paulinus, so wie ein Relief, welches ein spartanisches Mädchen weihte. Sein Name lautet in der Inschrift der ersteren (C. I. Gr. n. 1330):

ΔΗΜΗΤΡΙΟϹ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
ΕΠΟΙΕΙ

auf dem zweiten Werke (n. 1409):

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΙΟΥ ƷΓΛΥΦΗ

d. i. Δημητρίου[τ]οῦ Δημητρίου γλυφή.

Aurelius Nicephorus. Sein Name findet sich auf der fragmentirten Inschrift einer Ehrenstatue in Sparta; C. I. Gr. n. 1402:

ΑῩΡ ΝЄΙΚΗΦΟΡΟΥƷ ΕΠΟΙΕΙ

d. i. Αὐρ. Νεικηφόρο[ς] Νεικηφόρου ἐποίει.

[Hephaestos wird von Welcker (Rh. Mus. N. F. VI, S. 383) für einen Künstler gehalten, indem er in der Inschrift einer Basis von Epidauros ΑΦΑΙΣΤΟΥ ¦ ΤΧ die letzten Buchstaben als Sigle für τέχνη nimmt. Die Zweifel, welche sich dagegen erheben lassen, werden dadurch verstärkt, dass Pouqueville anstatt ΤΧ die Lesart ΧΑΙΡΕ bietet, Villoison ΤΧ ganz weglässt: C. I. Gr. n. 1179.]

Thrason, aus Pellene, machte ein von Flavius Athenagoras der Aphrodite geweihtes Geschenk, sofern wir mit Recht am Ende der darauf bezüglichen Inschrift ἐποίησεν ergänzen:

ΦΛΑΒΙΟϹ
ΑΘΗΝΑΓΟ
ΡΑϹ ΙЄΡЄΥ
ϹΑΦΡΟΔΙ
ΤΗϹΑΝ
ЄΘΗΚЄΝ
ΘΡΑϹΩΝ
ΠΕΛΛΗΝΕΥϹ

C. I. Gr. n. 1823. Die Inschrift stammt aus Buthroton in Epirus, und scheint nicht älter als das zweite Jahrhundert n. Ch.

Unter den athenischen Künstlern haben wir schon einige angeführt, welche verschiedene in Delos nach Ol. 152 aufgestellte Werke arbeiteten. Zu derselben Klasse gehören ausser dem Ephesier Agasias, von welchem schon die Rede gewesen ist, auch die zwei folgenden Künstler. Den einen nannte man früher:

Lysippos, Sohn des Lysippos aus einer der Herakleia genannten Städte, und legte ihm eine dem Apollo geweihte Ehrenstatue bei, indem man annahm, dass in der Inschrift: ΑΠΟΛΛΩΝΙ ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ der Anfang fehle (Villoison Mém. de l'Acad. t. XLVII,

p. 296). Letronne (Ann. dell' Inst. 1845, p. 275) hat jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass *Ἡράκλειος* nicht das Adjectivum des Städtenamens Heraklea sein könne, und daher Lysipp für den Weihenden zu halten, der Künstler aber Herakleios zu nennen sei. Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 345) setzt die Inschrift in die römische Epoche.

Aristandros, Sohn des Skopas aus Paros. In der Inschrift einer in Delos errichteten Ehrenstatue des Billienus, welcher nach Böckh etwa Ol. 161 Legat in Griechenland sein mochte, ist als der Künstler Agasias, Sohn des Menophilos, aus Ephesos genannt, ausserdem aber heisst es noch:

ΑΡΙΣΤΑΝΔΡΟΣ ΣΚΟΠΑΠΑΡΙΟΣ ΕΠΕΣΚΕΥΑΣΕΝ

C. I. Gr. n. 2285 b. Man hat daher gesagt, Aristandros sei ein Künstler, welcher die Statue des Billienus restaurirt habe. Vielleicht heisst aber *ἐπεσκεύασεν* nur, dass er die Aufstellung besorgte, was noch wahrscheinlicher dadurch wird, dass dieses Verbum im Aorist gesetzt ist, während *ἐποίει* beim Namen des Künstlers im Imperfectum steht. Dass er Parier, nicht Delier war, steht dieser Auslegung nicht entgegen; denn nicht die Delier, sondern *οἱ ἐν Δήλῳ ἐργαζόμενοι* errichteten die Statue. Ausserdem erscheint es wenig wahrscheinlich, dass man in dieser späten Zeit, wo man mit den Ehrenstatuen oft sehr rücksichtslos verfuhr, sich um eine Restauration sollte bekümmert haben. — Aehnliches wie von Aristandros gilt vielleicht von

Lysanias, dessen Name auf einer Inschrift von Chios in Verbindung mit *κατεσκεύασε* vorkommt:

ΛΙ(Ι.Υ)ΣΑΝΙΑΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ
ΤοΝ ΔΙοΝΥΣΟΝ ΚΑΤΕΣΚΕΥΑΣΕ

C. I. Gr. n. 6162.

Antiphanes, Sohn des Thrasonides aus Paros, bekannt durch eine in Melos gefundene, jetzt im Museum zu Berlin aufgestellte Statue des Hermes mit folgender Inschrift:

ΑΝΤΙΦΑΝΗΣ
ΘΡΑΣΩΝΙΔΟΥ
ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 2435. Nach Gerhard's Urtheil (Berlins ant. Bildw. S. 75. Nr. 100) ist sie eine gute Arbeit der Kaiserzeit.

Alexandros, Sohn des Menides, aus Antiochia. Sein Name findet sich fragmentirt auf einer zu Melos gefundenen

Plinthe einer Statue, welche zu der bekannten melischen Aphrodite im Pariser Museum gehört haben soll:

ΑΝΔΡΟΣ ΜΗΝΙΔΟΥ
ΑΝΤΙΟΧΕΥΣ ΑΠΟΜΑΙΑΝΔΡΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΕΝ

C. I. Gr. n. 2435 b. Den Schriftzügen nach kann die Inschrift kaum älter, als der Beginn der Kaiserzeit sein, in welche wir ein so vorzügliches Werk, wie die melische Aphrodite, zu setzen kaum wagen dürfen. Da nun die Plinthe von der Statue abgesondert gefunden ist, so verdient es jedenfalls eine nochmalige bis ins Einzelnste eingehende Untersuchung, ob es nothwendig ist, sie mit der Statue zu verbinden.

Archidamos, Sohn des Nikomachos, bekannt aus der Inschrift einer grossen Basis zu Halikarnass:

ΤΙΒΕΡΙΟΥ ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΟΣ
ΚΑΙ ΔΡΟΥΣΟΥ ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΟΣ
ΑΡΧΙΔΑΜΟΣ ΝΙΚΟΜΑΧΟΥ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

C. I. Gr. n. 2657. Nach Böckh waren die dargestellten Personen der 757 d. St. von Augustus adoptirte Ti. Julius Caesar und Drusus Julius Caesar, des Tiberius Sohn, welche hier in nicht gewöhnlicher Weise Julier genannt werden, weil das Monument vielleicht im Jahre der Adoption errichtet ward.

[Pyrrhon. Neben der Inschrift einer Ehrenstatue aus der Zeit des Augustus zu Ephesos finden sich in senkrechter Richtung die Worte:

ΠΥΡΡΩΝ ΕΚΑΤΟΚΑΛΕΟΥ

von welchen Böckh (C. I. Gr. n. 2987) vermuthet, dass sie sich auf den Künstler der Statue beziehen möchten, was indessen sehr zweifelhaft ist. Die ungriechische Form des zweiten Namens emendirt Letronne (Ann. dell' Inst. 1845, p. 258) in *Ἑκατοκλέου* für *Ἑκατοκλέους*.]

Anaximenes, Sohn des Eurystratos aus Milet, machte die Statue, welche Quintilius Pyrrhus seinem Freunde Q. Caecilius Rufinus, Proconsul von Kreta und Kyrene, zu Gortys in Kreta errichtete. Denn wenn auch nach ΑΝΑΞΙΜΕΝΗϹ ΕΥΓΥϹΤΡΑΤΟΝ ΜΙΛΗϹΙΟϹ (so lautet die fehlerhafte Abschrift) das Wort *ἐποίησε* fehlt, so ist doch am Ende der Inschrift kaum etwas anderes als der Künstlername zu erwarten: C. I. Gr. n. 2588. Böckh setzt sie etwa in die Zeit der Antonine.

Artemas, Sohn des Demetrios, aus Milet, ist der Künstler eines Reliefs der Grimani'schen Sammlung in Venedig: Rinck im Kunstbl. 1828, n. 43, welches ich jetzt nicht nachlesen kann.

Apollonios. Zu einem nicht näher bekannten, vom Künstler selbst geweihten Werke gehört die folgende nicht eben genau copirte Inschrift:

ΑΠΟΛΛΟΝΟΣ ΑΙΝΕΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΠΟΙΟΣ
ΕΠΑΓΓΕΙΛΑΜΕΝΟΣ ΑΝΕΘΗΚΕΝ
ΑΡΗΣ ΤΟΙ ΔΗΜΟΙ

C. I. Gr. n. 3166. Nach Böckh's Vermuthung stammt sie aus Smyrna.

Sosigenes. In einer vaticanischen Handschrift (n. 5250), welche Notizen über eine im 15ten Jahrhundert nach Griechenland unternommene Reise enthält, wird als in Kyzikos befindlich folgende Inschrift angeführt:

ΣΩΣΙΓΕΝΗΣ ΕΥΚΡΑΤΟΥΣ
ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Aesopos. Das Kunstwerk, auf welches sich die vielbesprochene archaistische Inschrift von Sigea bezieht, wahrscheinlich eine Statue des Phanodikos, war ein Werk des Aesopos und seiner Brüder: C. I. Gr. n. 8, cf. addend. p. 869 sqq.

Bulos. Die Nachricht von diesem Künstler steht in engem Zusammenhange mit den Streitigkeiten über das Grab des Homer auf Ios und die dort von Pasch van Krienen angeblich gemachten Entdeckungen, von denen besonders Welcker (kl. Schr. III, S. 284 flgd.) ausführlich gehandelt hat. Die von Ross (Inselreisen III, S. 152—54) wiedergefundene Inschrift mit dem Namen des Bulos scheint in das zweite Jahrhundert n. Ch. G. zu gehören. Nehmen wir aber mit Ross an, dass man damals das alte Grab des Homer restaurirte, so kann Bulos entweder damals gelebt haben, oder sein Name wurde ebenfalls mit anderen älteren Inschriften erneuert.

Eine passende Vergleichung hierzu bietet uns die Nachricht über

Tynnichos bei Procop (de bello goth. IV, 22). Von ihm war zu Geraistos ein steinernes Schiff errichtet, an der Stelle, wo früher ein ähnliches Weihgeschenk des Agamemnon gestanden haben sollte:

Τύννιχος ἐποίει Ἀρτέμιδι Βολοσίᾳ.
Νῆα μέλαιναν ἱδρύσατο τῇδ' Ἀγαμέμνων
Ἑλλήνων στρατιῆς σῆμα πλοϊζομένων.

Das Imperfectum *ἐποίει* und die Form *πλοϊζομένων* statt der älteren *πλωϊζομένων* deuten auf die römische Zeit. Das Hinzufügen des Namens der Gottheit zu *ἐποίει* scheint zu beweisen, dass es sich hier nicht von der Verfertigung, sondern von der Weihung eines Geschenkes handelt.

Hiero aus Kibyra hat eine traurige Berühmtheit nicht durch seine Kunst, das Modelliren in Wachs, sondern dadurch erlangt, dass er, aus seiner Vaterstadt wegen Verdachtes des Tempelraubes verbannt, sich mit seinem Bruder, dem Maler Tlepolemos, zum Werkzeuge des Verres bei dessen Kunsträubereien hergab: Cic. in Verr. IV, 13.

Ein fragmentirter Künstlername findet sich unter der Inschrift eines dem Hermes geweihten Geschenkes auf der Insel Thera: ... ΙΑΡΕΣ ΕΠΟΙ .. C. I. Gr. n. 2466. Die Abschrift ist schwerlich genau.

Zu Winckelmann's Zeit ward aus Griechenland die Statue einer Frau gebracht, auf welcher von der Künstlerinschrift nur ein Fragment erhalten war: ... ΣΙΜΑΧΟΥ ΕΠΟΙΕΙ: C. I. Gr. n. 6178.

Protys. Aus Oberaegypten ist nach Turin ein Cippus gelangt, welcher aus vier mit dem Rücken zusammenhängenden Figuren gebildet ist und zum Tragen einer Tischplatte bestimmt gewesen scheint; daran die Inschrift:

. ΠΡωΤΥΤΟΣ ΤΕΧΝΗ
ЄΡΓΑCΤΗΡΙΑΡΧΟΥ

C. I. Gr. n. 4968. Nach Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 394) deutet der Styl der Sculptur auf die griechisch-römische Epoche.

Aus späten griechischen Epigrammen kennen wir noch die folgenden wenigen Künstler:

Aristodikos wird in einem Epigramme wahrscheinlich des Metrodor aus Constantins Zeit (Anall. II, p. 488, n. 41) als Künstler eines goldenen Pallasbildes von getriebener Arbeit genannt. Da indessen das ganze Epigramm nur ein Rechenexempel ist, so ist der Künstlername wohl nur fingirt.

Leukon ist bekannt durch ein Epigramm des Macedonius aus der Zeit Justinians, in welchem als sein Werk ein Hund

von solcher Lebendigkeit beschrieben wird, dass er zu bellen schien: Anall. III, p. 118, n. 27.

Okeanos wird in Welcker's Nachträgen zu Sillig (Kunstblatt 1827, n. 84) als Künstler eines Grabmonuments nach einem Epigramm der Anthologie (Append. n. 310 ed. Jacobs) angeführt. Da ich die Worte desselben jetzt nicht nachlesen kann, so wage ich nicht zu entscheiden, ob es sich nicht um die blosse Errichtung eines Monumentes handelt.

Die übrigen Künstler in Rom.

M. Cossutius Cerdo. Sein Name findet sich an zwei ganz gleichen Statuen von Panisken auf den Stämmen, welche den Figuren zur Stütze dienen:

ΜΑΑΡΚΟΣ ΚΟΣΣΟΥ ΤΙΟΣ ΜΑΑΡΚΟΥ ΑΠΕΛΕΥ ΘΕΡΟΣ ΚΕΡΔΩΝ ΕΠΟΙΕΙ	ΜΑΑΡΚΟΣ ΚΟΣΣΟΥ ΤΙΟΣ ΚΕΡΔΩΝ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 5155—56; Spec. of. anc. sculp. I, 71; Brit. Mus. II, t. 33 u. 43. Die Figur als Panisk durch spitze Ohren und kleine Hörner bezeichnet, aber von mehr weichem und zartem, als sinnlichem und thierischem Ausdrucke, steht einfach auf dem rechten Fusse ruhend und mit etwas geneigtem Haupte; in die restaurirten Hände hat man ihr, wohl mit Recht, ein Trink- und Giessgefäss gegeben. Gefunden sind diese Figuren in Civita Lavigna (Lanuvium), wie man meint, in der dortigen Villa des Antoninus Pius, wodurch man verleitet worden ist, sie für Werke aus der Zeit dieses Kaisers zu halten. Dagegen streitet indessen die Orthographie in *Μάαρκος*, welche nach den neuesten Untersuchungen (Ritschl Mon. epigr. tria cap. III.) auf den Zeitraum von 620—680 der Stadt Rom zu beschränken ist. Was die Herausgeber über den Styl dieser Statuen bemerken, scheint mit dieser Bestimmung nicht in Widerspruch zu stehen; sie sagen: die Arbeit zeige wenig Detail, sei aber correct und sorgfältig durchgeführt. In der Composition hat sich der Künstler an Muster der früheren Zeit

angeschlossen, so dass wir ihn der Klasse guter Copisten beizählen dürfen.

P. Cincius P. L. Salvius. Sein Name stand in erhabenen Buchstaben an dem unteren Rande des grossen bronzenen Pinienapfels in den vaticanischen Gärten, welcher ursprünglich zum Schmucke des Hadrianischen Mausoleums bestimmt gewesen sein soll: Visconti PCl. VII, t. 43.

Eraton. Sein Name fand sich auf der Plinthe einer Statue, von welcher sich nur ein Fuss und daneben eine Vase nebst einem darüber gelegten Gewandstücke erhalten hatte:

ΕΡΑΤΩΝ
ΕΠοΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6145 b. In der Villa Albani, wo dieses Fragment früher war, ist es jetzt nicht mehr zu finden.

Menophantos machte die in Rom gefundene und jetzt im Palast Chigi aufgestellte Copie einer Aphrodite nach einem uns nicht weiter bekannten Original in Troas:

ΑΠΟ ΤΗϹ
ЄΝ ΤΡΩΑΔΙ
ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟϹ
ЄΠΟΙЄΙ

C. I. Gr. n. 6165; Müll. u. Oest. Denkm. II, t. XXV, Fig. 275. Sie nähert sich in der Darstellung der praxitelischen, indem sie mit der Rechten die Brust deckt, während sie mit der Linken das Gewand von einer niedrigen Basis zur Verhüllung der Schaam emporzieht. Die Buchstaben der Inschrift deuten auf die Kaiserzeit.

Phidias und Ammonios machten einen Affen in ägyptisirender Auffassung, jetzt in dem ägyptischen Museum des Vatican aufgestellt:

ΦΙΔΙΑϹ ΚΑΙ ΑΜΜΩΝΙΟϹ ΑΜΦΟΤЄΡΟΙ
ΦΙΔΙΟΥ ЄΠΟΙΟΥΝ

C. I. Gr. n. 6174. Nach Mittheilungen G. B. de Rossi's aus einer handschriftlichen Inschriftensammlung der vaticanischen Bibliothek befand er sich im Anfange des XVten Jahrhunderts bei S. Stefano del Cacco, wo in der Kaiserzeit ein Tempel ägyptischer Gottheiten stand. Wahrscheinlich in diesem ward

er einer auf dem Werke befindlichen Inschrift zufolge im J. 159 n. Ch. G. aufgestellt.

Philumenos. Auf einer Statue, deren Styl etwa auf Hadrians Zeit deuten soll, las man:

ΦΙΛΟΥΜΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6175. Sie bildete das Seitenstück zu einer ganz gleichen, die mit ihr zusammen entdeckt ward; und nach Zoëga stellten sie zwei mit aufgeschürzter Tunica bekleidete Männer vor, welche mit einem Knie auf den Boden gestützt sich anstrengen: Welcker im Rh. Mus. N. F. VI, S. 403. In der Villa Albani, wo sie früher standen, habe ich sie nicht wieder auffinden können.

Zenas, der Künstler zweier Büsten, welche sich jetzt im capitolinischen Museum befinden. Die eine, für Clodius Albinus oder auch für Macrinus ausgegeben, trägt die Inschrift:

ΖΗΝΑΣ ΒΕΠΟΙΕΙ

die andere, das Portrait eines Unbekannten, keinesfalls aber des Phokion, wie man früher angab:

ΖΗΝΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ—ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6149 u. 50. Trotz der verschiedenen Fassung der Inschriften ist es unzweifelhaft, dass beide Büsten von einer und derselben Hand herrühren. Denn die Arbeit stimmt nicht nur im Styl, sondern auch in Aeusserlichkeiten überein, wie in der Form des Fusses und einer Palmette zu dessen Verzierung. Sie ist im Ganzen regelrecht und correct, aber etwas trocken. Vielleicht gehört der Künstler der Schule von Aphrodisias an, wo sich nicht nur der Name Zenon sehr häufig findet, sondern auch daneben die Form *Ζηνᾶς* vorkommt (C. I. Gr. n. 2768).

In dem folgenden Abschnitte stelle ich eine Reihe von Namen zusammen, die von mehreren Gelehrten der Aufnahme in den Katalog der alten Künstler würdig erachtet worden sind, von denen es aber nicht mit voller Sicherheit auszumachen ist, ob sie wirklich in denselben gehören:

Chrestos und Gauros werden in der Unterschrift eines mithrischen Reliefs im Vatican genannt:

ΧΡΗϹΤΟϹ ΠΑΤΗΡ ΚΑΙ ΓΑΥΡΟϹ ЄΠΟΙΗϹΑΝ

C. I. Gr, n. 6176. *Πατὴρ* ist im Mithrascult ein priesterlicher Titel, weshalb *ἐποίησαν* wahrscheinlich durch die lateinische Formel faciundum curaverunt zu übersetzen ist.

Phaedimos. Sein Name ΦΑΙΔΓ ΜΟΣ (so) findet sich auf dem Stamme, welcher einer gewöhnlich Ganymed genannten Figur aus Ostia zur Stütze dient: C. I. Gr. n. 6173; Mus. Chiaram. I, tav. 11. Ueber die Bezeichnung als Lutrophor, wie sie auf den Gräbern unverheiratheter Jünglinge und Jungfrauen aufgestellt wurden, vgl. Welcker im Rh. Mus. N. F. VI, S. 402. Aus alexandrinischer Zeit, wie man gemeint hat, ist sie gewiss nicht; und auch die Buchstabenformen deuten auf spätere Zeit. Da neben dem Namen *ἐποίησε* fehlt, ist es keineswegs unzweifelhaft, dass derselbe den Künstler bezeichne.

Sosikles. An dem Tronk der Statue einer verwundeten Amazone im capitolinischen Museum, welche übrigens keineswegs zu den besseren der mehrfach vorkommenden Wiederholungen dieser Figur gehört, findet sich in rohen Buchstaben die Inschrift: CωCIKΛH Ⓝ C. I. Gr. n. 6171; vgl. Jahn, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 40. Ferner hat man an einer in Tusculum gefundenen Statuenplinthe, ebenfalls in rohen Buchstaben, CωCIKΛ... gelesen: Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 405. Was die Sigle der ersten Inschrift bedeutet, lässt sich nicht ausmachen; und wenigstens findet die Annahme, dass Sosikles ein Künstler war, durch sie keine Unterstützung.

Assalectus. An dem Sockel eines sehr mittelmässigen Aesculap im Hause Verospi las Winckelmann den Namen ASSALECTVS: Th. V, S. 289.

C. Julius Chimarus in einer Inschrift bei Donati II, 210 (Murat. 444, 1) war kein Künstler, sondern nur der Wiederhersteller einer Aedicula nebst deren Statuen, da, wie auch Jahn (Arch. Zeit. N. 26, S. 32) bemerkt, nicht statuas et aediculam effecit, sondern refecit zu ergänzen ist.

Diadumenos. Ein Cippus des vaticanischen Museums zeigt uns in Relief die Darstellung eines Diadumenos, vielleicht eine Copie nach der bekannten Statue Polyklets, nebst dem Namen DIADVMENI: Mus. PCl. VII, tav. d'agg. B. Hier

an einen Künstler zu denken, sehe ich durchaus keinen Grund. Nur wenig wahrscheinlicher ist dies bei einem aus Turin in das Museum des Louvre versetzten Relief, welches Zeus, Thetis und Here nach Ilias I, 495 darstellt, und die Unterschrift DIADVMENI hat: Maffei Mus. Ver. p. 211, 1. Gegen die Annahme eines Künstlers spricht am meisten die Grösse der Buchstaben, sowie das Fehlen des Subjects, etwa opus, zu dem Genitiv, welches durch kein sicheres Beispiel in Künstlerinschriften gerechtfertigt ist. Dasselbe gilt von

Ingenuus, dessen Name INGENVI sich auf der Plinthe einer schlechten Mercurstatue des Vaticans findet: PCl. III, tav. XLI.

T. Grae(cinius?) Trophimus aus Industria. Sein Name findet sich in kleinerer Schrift unter der Dedication der Ehrenstatue, welche ein Colleg der Pastophoren zu Industria einem römischen Magistrat errichtete:

T · GRAE · TROPHIMVS · IND · FAC

Maffei Mus. Ver. p. 230, 1. Orell. 62. Ist FAC richtig gelesen, so würde man lieber faciundum curavit ergänzen.

Q. Lollius Alcamenes. Auf einem kleinen Relief der Villa Albani sehen wir einen sitzenden Mann, welcher auf der linken Hand die Büste eines Knaben trägt und in der Rechten einen Griffel hält. Ihm gegenüber steht eine weibliche Gestalt, wohl nicht eine Sterbliche, sondern von mehr göttlicher Natur. welche in die Flamme eines Candelabers Weihrauch streut, Darüber liest man die Inschrift:

Q. LOLLIVS · ALCAMENES
DEC · ET · DVVMVIR

Zoëga bass. I, t. 23; Marini iscr. Alb. p. 196. Die Veranlassung, hier an einen Künstler zu denken, hat offenbar der Griffel in der Hand eines Mannes als voraussetzlicher Modellirstecken gegeben. Da aber diese Auffassung durch die Inschrift keineswegs unterstützt, um nicht zu sagen, widerlegt wird, die ganze Darstellung aber am einfachsten auf die Weihung der Büste bezogen werden kann, so werden wir diesen Lollius nicht als Künstler anerkennen dürfen.

Nonianus Romulus. Sein Name findet sich in flüchtigen Buchstaben auf der glatten Rückseite eines Sarkophags mit der Darstellung einer Hochzeit im florentiner Museum. Guattani mon. ined. t. I, p. 57.

Novius Blesamus scheint nach einigen Worten seiner noch jetzt in der Villa Poniatowski bei Rom vorhandenen Grabschrift (Gruter. 376, 2) Bildhauer gewesen zu sein.

BLESAMVS · HOC · NOVIVS · REQVIEM
SORTITVS · IN · AEVOM
[illegible]
CONTRA · LOCVS · SANCTVS · PLAVSV
QVI · EXCEPIT · AGRESTI
CVM PRIMVM FVNDO VENERAT HIC DOMINVS
PAREBAT NEMO · FAVNI
NYMPHAEQVE SONABANT
LAETITIAM · DIVOM · SENSIT · ET · IPSE · LOCVS
HIC · OLIM · STATVIS · VRBEM
DECORAVIT · ET · ORBEM
NOMEN · HABET · POPVLVS · CORPORIS · HIC · TVMVL

Polytimus. Auf der Plinthe der Statue eines Jägers, welcher einen Hasen erhascht hat, im capitolinischen Museum, liest man in grossen Buchstaben: POLYTIMVS · LIB: Mus. Capit. III, t. 60.

Mehrere Kaiser, Nero, Hadrian und Valentinian, beschäftigten sich als Dilettanten mit der Kunst, weshalb sie indessen nicht in die Reihe der wirklichen Künstler aufzunehmen sind.

Die Namen der folgenden Künstler stammen sämmtlich aus verdächtigen Quellen:

Architeles: ΑΡΧΙΤΗΛΗΣ ΕΥΝΟΜΟΥ || ΜΥΚΑΛΗΣΙΟΣ in parte quadam statuae Veneris: Gudius p. 212. Die Inschrift stammt aus Ligorio's Papieren, der sie, wie Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 217) vermuthet, wahrscheinlich mit Hülfe einer Stelle Apollodors (II, 7, 6) erdichtete, nach welcher Herakles *Ἀρχιτέλους παῖδα Εὔνομον* tödtet. Ein anderer Architeles, welchen Winckelmann (IV, S. 25) aus Theodorus Prodromus (ep. 2, p. 22) als ausgezeichnet in der Arbeit an Säulen citirt, ist wohl nur für einen Steinmetz zu halten.

Cassia Priscilla. Ein früher borgianisches Relief, jetzt in Neapel, stellt zufolge der Inschrift HERCVLES und OMPHALE (diese mit dem Kopfputz der Hadrianischen Zeit) dar;

und rings um diese Mittelgruppe in kleineren Feldern die zwölf Thaten des Hercules. Darunter liest man:

CASSIA
MANI FILIA
PRISCILLA
FECIT

und zwar steht diese Inschrift in einem abgesonderten Felde zwischen den Attributen des Hercules, wo man jedenfalls eher die Weihinschrift, als den Namen des Künstlers erwartet: Millin gal. myth. t. 117, f. 453. Dazu kommt aber, dass nach Mommsen (inscr. Neap. n. 958 suspect.) die Inschrift überhaupt als neu verdächtig ist.

Epitynchanos:

ΠΤΥΝΧΑΝΙΟΣ · ΕΠΟΙΟΙ
ΑΓΑΤΗ · ΤΥΧΗ

C. I. Gr. n. 6145 giebt sich schon durch ἐποίοι als Fälschung Ligorio's zu erkennen. Wahrscheinlich bot ihm der geschnittene Stein mit dem fragmentirten Namen ЄΠΙΤΥΓΧΑ.. dazu die Veranlassung.

Plokamos. Sein Name soll sich nach Boissard (IV, 120; vgl. C. I. Gr. n. 6122) auf einer Gruppe gefunden haben, welche einen bärtigen, mehr in römischer, als in griechischer Weise bekleideten Mann darstellt, der seine Rechte auf die Schulter eines kurz bekleideten Knaben legt. Auf der Plinthe steht die offenbar gefälschte Inschrift: ΦΟΚЄΙΩΝ CΥΝ ΜΥΡ, wodurch auch für den auf der oberen Fläche der Plinthe angegebenen Künstlernamen:

ΠΛΟΚΑΜΟC
ЄΠΟΙΗCЄ

kein günstiges Vorurtheil erwächst. So lange wenigstens, als er einzig auf der Auctorität Boissard's beruht, muss er für verdächtig gelten. Dasselbe gilt von:

Titius, den wir ebenfalls nur aus Boissard III, 132 kennen, wo eine Statue die Unterschrift TITIVS FECIT trägt. Wenn man also seinetwegen den Titius Gemellus in der Inschrift einer aus Marseille in das Museum des Louvre versetzten Büste für einen Künstler hat halten wollen, so ist darauf wenig zu geben. Dieselbe lautet:

ΤΙΤΙΟϹΓΕ
ΜΕΛΛΟϹ
ΕΑΥΤΩ
ΤΗΝ ΠΡΟΤΟΜΗΝ
ΜΝΗΜΗϹ
ΧΑΡΙΝ
ΕΠΟΙΗϹΕΝ ΕΠΙ ΤΩ ΑΥΤΟΝ
ΕΝΘΑΔΕ ΚΗΔΕΥΘΗΝΑΙ

C. I. Gr. n. 6767. Noch dazu kann aber, wie Letronne (Explic. d'une inscr. gr. etc. p. 34) bemerkt, diese Formel sich sehr wohl auf die blosse Aufstellung einer Büste beziehen.

Rückblick.

Wo immer wir in den früheren Epochen besonderer Blüthe der Kunst begegneten, da hatte sich dieselbe auf heimischem Boden, durch die übrigen Verhältnisse des Lebens gestützt und aus ihnen heraus, frei und eigenthümlich entwickelt; und so Unerreichtes und Mustergültiges für alle Zeiten auch die Kunst bisher in Griechenland geleistet, immer war sie nicht allein durchaus national geblieben, sondern sie trug sogar stets den Stempel der engeren Heimath, des einzelnen Staates an sich. Schon hieraus lässt sich schliessen, dass mit ihrer Uebersiedelung nach einem ganz neuen und fremden Mittelpunkte, nach Rom, auch in der ganzen Entwickelung ein grosser Wandel eintreten musste; und diese Voraussetzung wird um so weniger trügerisch erscheinen, wenn wir die Umstände etwas genauer erwägen, unter denen die Uebersiedelung stattfand. Die griechische Kunst gewann einen ausgedehnten Einfluss in Rom nicht zur Zeit des Entstehens seiner politischen Macht, wo sie noch mit den übrigen Einrichtungen im Staate und in der Religion innig hätte verwachsen und selbstständig gedeihen können. Sie fand nicht Eingang durch ein tieferes und innerlicheres Bedürfniss des Volkslebens. Rom stand bereits auf der Höhe seiner Macht; und mit derselben und den sich bald ins Unermessliche mehrenden Reichthümern begannen bereits die strengeren Bande der Sitte, der Religion, des Staates sich zu lockern. Die Kunst sollte also hier vor Allem der Verherrlichung der Macht, dem Glanze und dem Luxus dienen. Man nahm sie auf als einen Schmuck, zunächst ganz, wie man sie

in der Fremde fand; ja, da Seltenheit und ein theurer Preis den Werth eines Kunstwerkes in den Augen der Römer zu erhöhen schien, so suchte man bald mehr die Werke früherer, als noch lebender Künstler. Die persönliche Stellung der Letzteren im Leben musste unter solchen Verhältnissen eine sehr untergeordnete bleiben; und daher mag es kommen, dass wir nur aus der ersten Zeit der vorliegenden Periode, als das Fremde für sich noch einigermassen ein selbstständiges Ansehen behauptete, einige spärliche Nachrichten über Künstler in der Litteratur besitzen, sowie, dass wir dem Gebrauche der Inschriften mit Angabe des Namens und Vaterlandes der Künstler damals noch häufiger begegnen. Später fehlen uns diese Quellen unserer Erkenntniss bis auf unbedeutende Ausnahmen gänzlich. Am meisten Anerkennung bei den auf das Praktische gerichteten Römern scheinen noch die Architekten gefunden zu haben. Von Bildhauern dagegen, deren Ruhm sich an bedeutendere, namentlich öffentliche Werke geknüpft hätte, erfahren wir nicht einmal die Namen: der Weihende nahm den ganzen Ruhm für sich allein in Anspruch. Ja, wollten wir die Quellen der Künstlergeschichte als allein massgebend anerkennen, so müsste man beinahe annehmen, dass die Bildhauerei nicht zu den Künsten gehört habe, welche eines freigeborenen Römers für würdig gehalten wurden. Denn wer wagt zu entscheiden, ob nicht Decius und Coponius, die einzigen etwas bedeutenderen Künstler mit römischen Namen, Freigelassene waren, wie Cincius Salvius und Avianius Euander?

Unter solchen Umständen leuchtet die Schwierigkeit, in der Geschichte der Künstler die Grundlagen für die Geschichte der Kunst zu finden, von selbst ein. Noch dazu aber besteht unsere Hauptquelle für die erstere in den mit Inschriften versehenen Werken, welche eine durchaus andere Behandlung erheischen, als die Quellen der Litteratur. Wir hatten nicht mehr die Bedeutung der Urtheile des Alterthums zu erforschen, sondern aus eigener Anschauung überhaupt erst ein Urtheil aufzustellen. Der Weg dazu war mühsamer und verlangte häufig ein längeres Verweilen bei Erörterungen, welche fast noch mehr der Kunstgeschichte, als der Künstlergeschichte in dem von uns bezeichneten Umfange angehören. Doch möge man nicht nach dem Wege urtheilen, sondern auf das sehen,

was auf demselben erreicht ist, und es wird sich zeigen, dass die Grenzen unserer Aufgabe keineswegs überschritten worden sind. Eine grössere Ausführlichkeit war nothwendig, selbst um nur die ersten und nothwendigsten Gesichtspunkte aufzustellen, mit deren Hülfe die rein kunstgeschichtliche Forschung es unternehmen möge, theils in der Masse erhaltener Kunstwerke Gleichartiges zusammenzuordnen, theils den Verlauf der Entwickelungen vollständiger und umfassender aus den Denkmälern selbst darzustellen. Diesen Versuch schon jetzt zu wagen und ein abgeschlossenes Bild der griechischen Kunst in Rom auch nur in allgemeinen Umrissen zu entwerfen, müssen wir bei den geringen Mitteln, die wir hier benutzen dürfen, uns versagen. Wir kennen eben nur die Ausgangspunkte der ganzen Entwickelung.

Anfangs nahm Rom, wie schon bemerkt ward, das Fremde in seinen verschiedenen Gestalten auf, ohne selbstständige Anforderungen zu stellen. In der Heimath der einwandernden Künstler lebte die alte Ueberlieferung zum Theil noch fort und sie brachten daher ihre eigene vaterländische Kunst nach Rom. Je länger sie aber dort in Anspruch genommen wurden, und je mehr sich dort nach und nach besondere künstlerische Bedürfnisse geltend machten, um so weniger vermochten sie den eigenthümlichen, auf der Natur der Heimath beruhenden Charakter ihrer Kunst in seiner Reinheit auf die Länge festzuhalten. Der so eingeleitete Auflösungsprocess aber musste durch den Zusammenfluss der verschiedenartigsten Richtungen in Rom nur beschleunigt werden. Denn wenn auch in dem dadurch bedingten Wetteifer die Gegensätze zuweilen um so schärfer hervortreten mochten, so konnte doch nach und nach eine Wechselwirkung nicht ausbleiben. Für das Gedeihen einer eigenthümlich römischen Kunst wirkte dieses Abschleifen des schärferen Charakters der einzelnen Schulen wahrscheinlich vortheilhaft: die Werke namentlich aus der Zeit des Trajan können den Beweis dafür liefern. Aber bei dem Mangel eines tieferen Kunstsinnes in der Gesammtheit des römischen Volkes, bei der mit gewaltigen Schritten hereinbrechenden Auflösung aller Ordnungen des Staates konnten auch diese mehr nationalen Bestrebungen die allmählige Verflachung und endlich den vollständigen Verfall nicht aufhalten. So ist, was wir aus der Geschichte der Künstler kennen lernen, eigentlich nur eine

Nachblüthe der rein griechischen Kunst, welche aber, mehr künstlich durch den Reichthum Roms gepflegt, als auf natürlichem Boden erzeugt, bald dahinwelken und ganz untergehen musste, um endlich noch in ihrem Untergange den Boden für die ganz neuen Gestaltungen späterer Zeiten bereiten zu helfen.

Wie anders sich unser Urtheil über diese Nachblüthe gestalten musste, als etwa zu den Zeiten Winckelmann's, ist bereits früher, bei Gelegenheit des vaticanischen Heraklestorso und des farnesischen Herakles, mit hinlänglicher Bestimmtheit angedeutet worden. Ueberall mussten wir darauf hinweisen, wie gerade in allen höheren künstlerischen Beziehungen, im poetischen Schaffen sowohl, als in der ganzen Auffassung der Form, sich die Kunst dieser Zeit entweder durchaus an die älteren, glänzenderen Perioden anlehnte, oder, wo sie selbstständig aufzutreten strebte, sich vergeblich anstrengte, die frühere Vortrefflichkeit zu erreichen, bis sie endlich immer mehr zu handwerksmässigem Betriebe herabsank, und die etwa noch übrig bleibende materielle Tüchtigkeit der Ausführung dem Einzelnen nicht mehr hinlängliche Ansprüche auf persönlichen Ruhm zu gewähren vermochte. Es scheint passend, bei dieser Gelegenheit noch einmal an eine früher ausführlich behandelte Streitfrage zu erinnern, die Frage über das Alter der Gruppe des Laokoon. Indem ich der Kürze wegen nachdrücklich auf das verweise, was Welcker in der zweiten Hälfte seines Aufsatzes über dieses Werk (Alt. Denkm. I, S. 341 flgdd.) ausführlich und schlagend dargelegt hat, wird auch schon die Erinnerung an unsere eigenen Erörterungen über die griechische Kunst in Rom genügen, um das Gewicht der früher aufgestellten Behauptung, dass in der Zeit des Titus die geistige Kraft zur Erfindung eines solchen Werkes nicht mehr vorhanden gewesen sei, in seiner vollen Bedeutung klar werden zu lassen.

Dass aber unser Urtheil über das Wesen dieser letzten Periode der griechischen Kunst wenigstens in der Hauptsache nicht verfehlt sein wird, dafür giebt es nach meiner Ueberzeugung noch eine grosse innere Gewähr: eine Gewähr, welche ich hier zum Schluss nicht blos für diesen Abschnitt, sondern für die gesammte Geschichte der Künstler, oder zunächst wenigstens der Bildhauer, welche uns bisher beschäftigt haben, in Anspruch nehme. Sie liegt in dem naturgemässen Fort-

schreiten in der gesammten Entwickelung der griechischen Kunst vom ersten Anfange bis zu ihrem Untergange. Indem wir uns stets mit der möglichsten Unbefangenheit und Strenge an das hielten, was uns unsere Quellen darboten, um daraus das innere Wesen der einzelnen Erscheinungen zu bestimmen, hat sich uns überall ganz ungesucht das Resultat ergeben, dass das Spätere sich stets mit einer inneren Nothwendigkeit aus dem Früheren entwickelte; und so gewaltig auch zuweilen der Fortschritt war, immer fand er den Boden schon vorbereitet, nirgends zeigten sich gewaltsame, unvermittelte Uebergänge. Wie aber die Entwickelung in sich eine geregelte, wir können wohl sagen, organische war, so zeigte sie sich auch in ihrem Verhältnisse zu der gesammten Geschichte des griechischen Geistes und Lebens: sie folgt ihr in der vollsten Harmonie und bleibt von Anfang bis zu Ende mit ihr in steter und inniger Wechselbeziehung. Wenn in diesem Einklange gewiss keine geringe Gewähr für die Richtigkeit der bisher gewonnenen allgemeinen Resultate liegt, so wird dieselbe ihr Gewicht auch für diese letzte Periode behaupten. Denn blicken wir nur auf die vorhergehenden Zeiten der Kunst, blicken wir ferner auf die ganze Stellung, welche die Ueberreste des griechischen Geistes unter der Herrschaft der Römer einnahmen, so wird, was wir an den einzelnen Werken dieser Periode beobachtet haben, als die nothwendige Folge der früheren, als der nothwendige Schluss der gesammten Entwickelung der griechischen Kunst erscheinen.

Gebauer-Schwetschke'sche Buchdruckerei in Halle.

Zusätze und Berichtigungen.

S. 23. Dibutades. Ueber die richtigere Schreibung des Namens, Butades, vgl. S. 402 am Ende.

S. 113. Unter Hermon verdiente das Etymologicum magnum angeführt zu werden: *Ἑρμώνεια, προσωπεῖα οὕτω καλούμενα ποιά, ἀπὸ Ἑρμῶνος τοῦ πρῶτον εἰκονίσαντος*, wenn auch schon Sillig (S. 475) mit Recht auf diese Etymologie keinen Werth gelegt hat.

S. 128. Zu den Werken des Kalamis ist vielleicht eine Erinys hinzuzufügen, welche zu Athen neben zwei anderen des Skopas stand; vgl. S. 320.

S. 246. Thrasymedes. „In einer wohl geschriebenen, nach Gelehrsamkeit haschenden Diatribe gegen einen Grammatiker, wohl aus der Zeit des Himerius oder nicht viel später, in Cramer's Anecd. Oxon. T. III, p. 224, lesen wir: *τί μὴ ὑποκρίνῃ τὸν Φρασιμήδη, τί μὴ Χαρώνδαν τὸν ἐκ Κατάνης; ὧν ὁ μὲν διήνεγκε τῶν λοιπῶν τὴν ἀγαλματοποιητικὴν, ὁ δὲ τὴν Ἰταλίαν καὶ Σικελίαν οὐ μικρὰ ταῖς νομοθεσίαις ὠφέληκε*; und dieser so sehr hervorgehobene Bildhauer ist unbekannt, der Name selbst *Φρασιμήδης*, d. i. *Φρεσιμήδης*, kommt im masc. sonst nicht vor. Daher vermuthe ich, dass mit einem Aeolismus in der Aussprache *Θρασυμήδης* gemeint ist." Welcker Rh. Mus. N. F. VI, S. 401.

S. 344. Im Jahre 1828 fand man bei Crest (Depart. de la Drôme) die Büste eines bärtigen alten Mannes in halber Lebensgrösse, mit der Inschrift:

ΕΙΒΥΚΟϹ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΗϹ
ΕΠΟΙΕ

Die Arbeit gehört der Zeit des Verfalles, etwa dem dritten Jahrhundert n. Ch. Geb. an; und die Büste könnte also nur eine Copie nach Praxiteles sein: Long in den Mémoires présentés par divers savants à l'acad. des inscr. II série, vol. II Paris 1849, p. 354. — Ueber Werke des Praxiteles im Porticus der Octavia vgl. unter Pasiteles. — Die Existenz einer Inschrift ΠΡΑΞΙΤΕ ΛΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ, welche bei dem Monument des Lysikrates in Athen gefunden sein sollte, um die Sculpturen desselben dem Praxiteles beizulegen, leugnet Rangabé Rév. arch. II ann. p. 423.

S. 386. Die Inschrift der Basis des Ganymedes von Leochares hat Dr. Julius Friedländer auf meine Bitte untersucht und als modern anerkannt.

Druckfehler.

S. 1 Z. 2 f. aus verschiedenen l. aus zwei verschiedenen.
- 17 - 18 f. Pharos l. Ikaros.
- 29 - 2 v. u. fehlt Note 2) I, 25, wonach die Nummern der übrigen Noten zu verändern sind.
- 62 - 18 f. demselben l. denselben.
- - - 9 v. u. f. mit dem l. mit den.
- 64 - 12 v. u. f. Lücken l. Lücke.
- - - 1 v. u. f. von l. vor.
- 67 - 6 f. letztere l. letzterer.
- 112 - 6 v. u. f. Ol. 82, 2 l, Ol. 81, 2.
- 121 - 8 f. Löwen l. Löwin.
- 122 - 21 f. kräftigem l. künftigem.
- 130 - 7 v. u. f. reicher l. weicher.
- 226 - 7 f. als l. wie.
- 260 - 10 f. Lykion l. Lykien.
- 275 - 14 f. Hermonbild l. Hermon Bild.
- 277 - 6 v. u. nach „hatte" fehlt das Citat: VI, 3, 1.
- 286 - 17 f. von denen l. von dem.
- 296. In der Inschrift des Kaphisias sind die Wortabtheilungen zu verbessern.
- 329 Z. 4 v. u. f. Enthaltung l. Entfaltung.
- 356 - 5 f. umfangen l. umtanzen.
- 384 - 8 v. u. f. Psiris l. Osiris.
- 410 - 23 f. Ol. 142, 2 l. Ol. 124, 2.
- 454 - 12 v. u. anstatt des Fragezeichens ein Punktum.
- 476 - 1 v. o. ist und zu tilgen.
- 491 - 10 v. o. anstatt des Fragezeichens ein Punktum.
- 495 - 8 v. u. f. Lamm ist zu lesen Taue.

Im Verlage von **C. A. Schwetschke und Sohn (M. Bruhn)** in Braunschweig erscheint:

Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst

bearbeitet von

Dr. Johannes Overbeck,

Privatdocent an der Universität zu Bonn.

Seitdem Tischbein in den Jahren 1802—1821 im Verein mit Heyne und Schorn seinen „Homer nach Antiken gezeichnet" und Inghirami 1827—1836 seine hinlänglich bekannte „Galeria Omerica" herausgab, ist auf dem Gebiete der heroischen Bildwerke keine umfassende Sammlung gemacht worden.

Dass eine systematische Uebersicht und Zusammenstellung der Monumente ein entschiedenes Bedürfniss sei, das ist zu oft öffentlich ausgesprochen und zu sehr die allgemeine Ueberzeugung aller Urtheilsfähigen, als dass hierüber eine längere Auseinandersetzung nöthig wäre.

Die **Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst**

soll diesem Bedürfniss auf einem Felde der alten Denkmälerkunde entgegenkommen, auf welchem die neu erwachte lebhafte Liebe für die Heldenpoesie der Griechen den Anfang der Sammlung zu machen unserer Zeit besonders nahe legt, und auf welchem ihr die literarischen Forschungen der Neuzeit eine gute Stätte im Voraus bereitet haben. Die Gallerie soll den gesammten Stoff ihres Kreises nach der strengsten Prüfung kritisch gesichtet, nach festen, aus der Poesie entnommenen Principien angeordnet in der möglichst vollständigen vergleichenden Zusammenstellung umfassen. Da aber innerhalb dieses fast unermesslichen Stoffes eine Gliederung und Abgrenzung nothwendig erschienen ist, so ist die Sammlung, ohne irgend welche Verzichtleistung auf die Fortsetzung zunächst mit den beiden von der alten Poesie am meisten durchgearbeiteten und von der alten Kunst, mit Ausnahme etwa des herakleischen Mythenkreises, am meisten dargestellten Heldenkreisen, dem thebanischen und dem troischen begonnen worden; welche zugleich den Kern und Stamm des epischen Cyclus bildeten.

Eine allgemeine Uebersicht und Anschauung zu geben ist der Zweck des Textes, welcher desshalb, ohne die Resultate ausführen zu dürfen, die sich aus der Zusammenstellung der Bildwerke für die Reconstruction und Erkenntniss der verlorenen Dichtungen ergeben, dennoch fortwährend auf diese Resultate hinweist. Dass diese Resultate beträchtlich sind, wird sich ohnehin dem Kundigen leicht ergeben. Für die Anordnung des Stoffes musste natürlich der Inhalt der Bildwerke den obersten Gesichtspunkt abgeben, doch wird man die Rücksicht auf die Gattungen der Kunstwerke je nach der Technik und die kunsthistorische Reihenfolge derselben, soweit dies immer möglich war, beobachtet, ihr Verhältniss zur Gesammtproduction der Kunst stets berücksichtigt finden.

Die dem Werke beigegebenen, von geschickter Künstlerhand in Stein gravirten Tafeln haben den Zweck, die am meisten charakteristischen Bildwerke in völlig getreuen, nicht zu sehr verkleinerten Darstellungen und dabei in einer möglichst grossen Anzahl zur allgemeinen Kenntniss zu bringen, welcher sie in den grossen Prachtwerken meistens entzogen sind. Durch besonders günstige Umstände, und namentlich durch die ausgezeichnete Güte und Freundlichkeit des Herrn Professor Gerhard in Berlin, welcher die archäologischen Studien überall zu fördern unermüdlich bestrebt ist, und welcher auch dem Verfasser auf jede Weise hilfreich gewesen, konnte eine nicht unbedeutende Zahl von bisher unedirten Kunstwerken als ein besonderer Schmuck in die Tafeln aufgenommen werden.

Die Gallerie heroischer Bildwerke wird dem Archäologen eine willkommene Uebersicht des weit zerstreuten Stoffes, dem Philologen einen erwünschten Beitrag unverwerflicher Zeugnisse zur Erkenntniss der Epopöen und der Tragödien liefern; und die studirende Jugend sowie der gebildete Liebhaber finden in derselben eine literarisch-artistische Uebersicht über den wesentlichen Inhalt der Hauptheile der alten Heldenpoesie, wie diese ihr nirgend geboten wird.

Das Werk wird etwa 50 Bogen Text und 40 Tafeln Abbildungen umfassen und den Preis von 9 Thaler im Ganzen nicht übersteigen.

Erschienen sind 5 Hefte, welche die Bogen 1 bis 35 des Textes und die Tafeln 1 bis 23 der Abbildungen enthalten. Der Preis für diese 5 Hefte ist 5 Thlr. 10 Sgr.

Der Schluss des Werkes wird spätestens gegen Ostern 1853 in den Händen der Subscribenten sein.

EIGENTHUM DER STADT AUGSBURG

Kunst
8° Kunst
Brunn